

اكتوبر

١٩٩٧

العدد

١٤٦

- ◆ باولو فريري : راهى الأمل وتعليم المقهورين
- ◆ ثمانون عاما على ثورة اكتوبر الاشتراكية
- ◆ «الحرية عارية وصدورنا عارية»
- ◆ حسن فتح الباب وأحداث الجياد
- ◆ السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا
- ◆ مسرح التجريب : أسود وأبيض

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد / أكتوبر ١٩٩٧

رئيس مجلس الإدارة : لطفي واكيد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير : حلفي سالم
سكرتير التحرير : مصطفى عبادة

مجلس التحرير : إبراهيم أصلان /
صلاح المسروي / طلعت الشايب / غادة
نبيبيل / كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون د. الطاهر مكلي /
د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عيد
العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس
التحرير الراحلون : د / لطيفة الزيات / د.
عيد الحسن طه بدر / محمد رومي

أدب ونقد

التصنيف: الأساسى للفلافل: محيني
الديسين اللبين
لوحلة الفلاف: للفنان الحسين فوزى
اللوحات الداخلية للفنان: ناصر عراق
الإخراج الفني: سهام العقاد

أعمال المصنف والتوضيف: مؤسسة الأهالى
عزة عز الدين - منى عبد الراضى -
مجدى سمير - خالد عراقى

المراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٢
شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة - ٢٩٢٢٣.٦
فاكس: ٢٩٠٠٤٦٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيهاً / البلاد
العربية ٢٠ دولار للفرد / ٦٠ دولاراً
للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار،
بأسهم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد
لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

| | |
|-----|---|
| ٥ | - أول الكتابة..... المحررة |
| ١١ | * فريدى وتعليم المتهورين (ملف) * |
| ١٢ | - فريدى: راوى الأمل / سمية رمضان..... |
| ٢٥ | - هيا نقهر القهر / غادة الحلواني / |
| ٣٧ | - الوطن الجامعة / د. نصر أبو زيد..... |
| ٤٦ | * التحول والثبات فى اللغة العربية وآدابها / الجزء الثانى / د. محمد إسماعيل / |
| ٦٠ | - تحقيق / قصة / محمد عبد الرحمن المر / |
| ٦٢ | - الحوتى: المنتظر على مائدة الشمس / عائد فى ضفتيه / شعر..... |
| | * ملف: ثمانون عاما على ثورة أكتوبر الاشتراكية * |
| | الدهوان الصغير: |
| ٦٥ | - مختارات من الشعر السوفيتى / اختيار وتقديم / حلمى سالم..... |
| ٨١ | - السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا / ترجمة / د. نوفل ثيوف |
| ٩٧ | - أثر ثورة أكتوبر فى الأدب البنغالى / ترجمة / د. ماهر شفيق فريد..... |
| ١٠٢ | * (جيفارا): إلى تشيه.. مع أحلامى / غادة نبيل..... |
| ١٠٥ | * حسن فتح الباب / شاعر أحضان الجياد / ملف * |
| ١٠٦ | - الكلام موقف والصمت موقف / حوار / سعد القرش..... |
| ١١٠ | - فلسفة السفر فى: مواويل النيل المهاجر / د. رمضان بسطاويس.. |
| ١١٦ | - مواويل فتح الباب المهاجرة / د. عبد المنعم تليمة..... |
| ١٢١ | - قصائد من فتح الباب..... |
| ١٣١ | - سيرة قصيرة..... |
| ١٣٣ | * التجريب أسود وأبيض / نوراً أمين..... |
| ١٤٠ | - فى غرفة الأفتنة / حازم كمال الدين / |
| ١٤٣ | * قصائد من الجواهرى..... |
| ١٥٠ | - رنين الزمن يداعب الرجال والنساء / فن تشكيلى / ناصر عراق..... |
| ١٥٤ | - كشكة نحاسية معلقة على الحائط / قصة / منى برنس..... |
| ١٥٦ | - ها أنت قد أكملت حريك / شعر / إدومون شحادة / |
| ١٥٨ | - لا لمحاكم التفتيش / بيان المثقفين المصريين / |
| ١٦٠ | * الورق المفيد / كلام مثقفين / صلاح عيسى..... |



أفتاحية

أ

أول الكتابة

أسرار اتفاقية سايكس - بيكو التي قسمت فيها كل من إنجلترا وفرنسا بلدان الوطن العربي بينهما ، نشر الثوريين الوثائق السرية التي رأوا أن من حق الشعوب أن تعرفها ، وقد كان حق المعرفة والثقافة للجميع أحد الحقوق الأساسية التي كافحت الثورة من أجلها.

ومن نصوص اتفاقية سايكس - بيكو عرف العرب لأول مرة حقيقة التواطؤ بين الدول الاستعمارية القديمة - إنجلترا وفرنسا من جهة والحركة الصهيونية العالمية التي تدعمها الرأسمالية اليهودية من جهة أخرى لاغتصاب فلسطين وطرد سكانها

ثمانون عاما انقضت على الثورة الاشتراكية ، الثورة التي استطاعت في سنوات قليلة أن تغير المسار العام للتطور الإنساني في اتجاه بناء سلطة عصرية للكادحين .. سلطة لتحالف العمال والفلاحين والجنود والمثقفين الثوريين .. سلطة جديدة لا تحيط بها مظاهر الأبهة والعظمة والتعالى على الشعب والانفصال عنه بل تخرج من صفوف الشعب تلهمها قوته ، وتضئ طريقها أحلامه بالعدل والمساواة والحرية الحققة وتضامن الشعوب في مواجهة الاستعماريين من كل نوع.. كان نصيب شعوب الشرق التي وجهت الثورة لها النداءات هو فضح

وإنشاء وطن قومي لليهود فيها.

كانت الرسالة التحررية الشاملة للثورة ضربة قاصمة للاستعمار والاستغلال من كل نوع أصابتهم بالهلع فأسفروا عن وجوههم القبيحة ، وأمنعوا في توحشهم لا ضدها فقط وإنما أيضاً ضد ملايين البشر الذين استيقظوا على نداءاتها وغنوا لها وكانت ملهمتهم وملازمهم في آن ..

ولم تكن الثورة مجرد إنفجار عفوى للملايين غاضبة كانت أيضاً وليدة تنظيم ووعى وروح كفاحية جسورة يقول ليون تروتسكى أحد قادتها العظام في "تاريخ الثورة الروسية". إن هذه الثورة لا يمكن أن تبدو ثمرة مفاصرة أو نتيجة ديماجوجية إلا بالنسبة لمن ضربتهم في أكثر نقاطهم حساسية في جيوبهم.

كذلك اتخذت الثورة طريقاً سلمياً يعتمد على الجماهير الواعية المنظمة في بدايتها ، لكن : يضيف تروتسكى "إن المعركة الدموية لم تبدأ إلا بعد استيلاء السوفيئات البلشفية على السلطة، متدماً بذلت الطبقات المنهارة بدعم مادي من حكومات دول الحلفاء جهوداً بائسة لاستعادة ما خسرت ، وبدأت عندئذ سنوات الحرب الأهلية. وتشكل الجيش الأحمر. ووضعت البلاد الجائعة في ظل نظام شيوعية الحرب . وتحولت إلى معسكر إسبارطى وشقت ثورة أكتوبر طريقها خطوة إثر خطوة ودحرت كل أعدائها ، واهتمت بحل مشكلاتها الاقتصادية ، وضمدت أخطر جراحاتها في الحرب الأمبريالية والحرب الأهلية، وتوصلت إلى أعظم

النجاحات في مجال التطور الصناعي . وانبعثت أمامها مع ذلك صعوبات جديدة ناجمة من انعزالها في محيط مؤلف من دول رأسمالية قوية. لقد جلب الوضع المتخلف للتطور البروليتاريا الروسية إلى السلطة ، ثم ما لبث هذا الوضع أن طرح أمامها معضلات خطيرة صعبة لا يمكن حلها حلاً تاماً ضمن إطار دول منعزلة، وهكذا كان مصير هذه الدولة مرتبطاً تمام الارتباط بالسير اللاحق للتاريخ العالمى.."

أنقل هذا النص الطويل لنتذكر معا أن هذه الثورة الباسلة أنجزت في سنوات قليلة وفي محيط معاد داخليا وخارجيا ما لا يستطيع التطور التدريجي أن يحققه في آلاف السنين. ولعلنا نجد في الجملة الأخيرة من هذا الاقتباس أحد المفاتيح لدراسة الأسباب الحقيقية لانتهيار النظام الاشتراكي وتفكك الاتحاد السوفيتي حيث نشأت بالإضافة إلى التحلل الداخلى وتراجع نفوذ الحزب وعجزه عن استيعاب التطورات الجديدة والتعامل معها ، نشأت معضلات خطيرة صعبة لا يمكن حلها حلاً تاماً ضمن إطار دولة منعزلة..

ما يعنيننا هنا ، ونحن نقدم تحمينا المتواضعة للثورة أن كلاً من الأثر الثقافى الذى أنتجته والثقافة الثورية التى مهدت لها فى ساحات الفكر والإبداع والتى هى جميعاً من الاتساع والعمق والغنى بدرجة جعلتها تتوغل إلى أعماق أعماق التراث الواعى الإنسانية فى عصرنا وفى كل مجالات

البرازيلي "باولوفريرى" الذى انشغل طيلة عمره بتعليم المجهورين وتحرير التعليم ، وعمل وبحث فى ميدان تعليم الأميين.

وكانت الأدبية الصديقة "سمية رمضان" قد كتبت مقالها عنه وسلمته لنا قبل رحيله - فى سياق انشغالها هى نفسها بتعليم الأميين فى بعض المواقع - كما قدمت لنا "غادة الحلوانى" عرضاً لكتابه الأساسى «تعليم المجهورين»، وكنا نعرف أن جمعية الصعيد للتربية تستخدم منهجه فى فصول محو الأمية التى ترعاها فى عدد من قرى ومدن ولطنا. ورغم أن النشر يأتى بعد موت فريرى فنحن نتمنى أن يكون مقالاً هذا العدد فى تحيته المتأخرة عوناً أيضاً لآلاف العاملين فى ميدان محو الأمية بأمل أن تتسع قاعدتهم.

قدون أن تنزل النخبة من برج العموميات الثورية والصراعات السياسية إلى خصوصيات الواقع تتأمل بنيات القهر فى مجتمع يعينه وتتدخل على نحو فاعل لإعادة صياغتها يظل الأمل فى تغيير تلك العلاقات بعيداً متباعداً..

والواقع أن دور النخبة ربما يعد التحدى الأعظم الذى يفرض نفسه اليوم على كل عملية تحررية..

ويرد "فريرى" على دعاة الحتمية الميكانيكية للتحوّل التاريخي ذلك التحوّل الذى قال عنه المفكرون الثوريون العظام أنه من إبداع الجماهير حين تصبح الثورة هى "معيد المجهورين" - يرد قائلاً:

العلم والمعرفة حتى أن ترسانات الفكر الرجعى التى تغذى وترسم الصور لكل المشروعات الأمبريالية والرأسمالية ومغامراتها على امتداد المعمورة انشغلت بانتقال وتشويه الفكرة الاشتراكية ومبادئها الأساسية أكثر كثيراً من إنشغالها ببناء ذاتها وترويج مقولاتها، بل أن إغراق العالم كله بالفكر الدينى وبالتأويلات الرجعية له على إمتداد المعمورة ليس إلا محاولة لضرب النفوذ المتزايد لفكرة الاشتراكية وسطوتها على عقول وقلوب ملايين البشر والذين يزداد عددهم رغم كل الانهيارات التى حدثت ، ورغم النفوذ الجبار للإعلام المملوك للشركات الرأسمالية العملاقة المهيمنة على العالم ، فالجماهير الواسعة التى تأسرها الصور والأفكار الجاهزة المعلقة عن مباحث الرأسمالية سرعان ما تقارن بين مباحث الصور والواقع المزرى الذى تعيشه هى بالفعل أو المليارات من الفقراء والباحثين لا فحسب فى جنوب العالم وإنما أيضاً فى شماله الغنى..

سوف تبقى الاشتراكية هى روح عصرنا الطيبة الإنسانية رغم كل شيء ، وإن الصعوبات المتزايدة والأكثر تعقيداً من أى زمن مضى تفرض على الاشتراكية مهمات جديدة وأعباء إضافية.

ومختارات الديوان الصغير من الشعر الروسى والسوفيتى هى صحة ورد تقدمها للثورة البلشفية التى شاخت ويجتهد أحفادها للنهوض كعنفاء من الرماد.

وقبل شهور مات المفكر المناضل

إن إنكار أهمية الذاتية في عملية تغيير العالم والتاريخ هو ضرب من السذاجة والسطحية..

وكمثقف تسليح فريري بثقة لا تحد في قدرة الإنسان المجهول على تحويل نفسه ما إن تفتح له النخبة هذا الطريق، ولعل تاريخ "فريري" وتجربته أن يكونا عوناً لبعض مثقفينا المحيطين الفارقين في تأمل ذواتهم واجترار همومهم الباطنية التي تدفعهم دفعا للعزلة واليأس وأكثر من ذلك جعلهم مؤهلين نفسيا لتقبل حالة التهميش دون نقد أو مقاومة، وهي الحالة التي تدفعهم إليها طبيعة حاكمة كلما سمعت كلمة مثقفين «أخرجت مسدسها».

كنا قبل عامين قد أصدرنا عددا خاصا عن التعليم أشرف على إعداده لنا الدكتور «شبل بدران»، ومع ملف «باولوفريري» نشعر أننا في أمس الحاجة لإصدار عدد جديد يسترشد بالآفكار التي يتضمنها الملف والذي ينهض على أن التعليم عمل سياسي في المقام الأول، ويكون التعليم في المجتمع القائم على القهر تعليما قهريا يسميه "فريري" "ينكيا" يقلل القدرة الإبداعية عند الطلاب أو يلغيها، ويقضى على ملكاتهم النقدية من أجل مصالح القاهرين الذين يستهدفون من التعليم إعادة إنتاج المجتمع الطبقي القائم فعلا. ونجد أنفسنا أيضاً في أمس الحاجة لإعادة قراءة كتاب «فرانز فانون» الأساسي عن المعذبين في الأرض فربما يكون بوسعنا أن نطور المقولات الأساسية فيه حول تمثل التابع-للمتبوع

والعبد للسيد حيث ينظر المجهولون لواقعهم من خلال نظرة القاهرين لهم وهو ما يسميه "فريري" بالغزو الثقافي ولعل مساهمة الدكتور نصر حامد أبو زيد في هذا العدد، وبعد غيبة طويلة، عن أدب ونقد، والتي يسجل فيها تنامي نفوذ التيارات المحافظة في الثقافة العربية على الجامعة: أساتذة ومناهج وعلاقات، مقارنة بأول القرن، لعلها تؤكد لنا ضرورة عدد نكرسه للتعليم الجامعي من كل جوانبه، لأن سقوط الجامعة في قبضة المحافظين على هذا النحو يهدد مستقبلنا كله بالركود.

إن إشغال المبدعين بهذه القضايا إنشغالا جديا سوف يفتح لهم آفاقا جديدة تماما ويضعهم في قلب اختبارات غير مسبقة ويقودهم لمناطق غير مأهولة في تجربتهم قد تعاونهم في تجديد أدواتهم واتقان عملهم ليكونوا أقرب إلى الشعب، فلا «حياد في الإبداع» كما تؤكد لنا تجربة الشاعر الراحل «حسن فتح الباب» الذي نقدم في هذا العدد تحميتنا المتأخرة له هو الذي أسهم بفعالية وإخلاص في صياغة تجربة الشعر الحديث مؤمنا بالحرية والعدالة الاجتماعية، ومكرسا شعره وبحثه لإذكاء روح المقاومة ضد الظالمين والطغاة والمستغلين حيث:

«الإيمان بقضية عادلة لا يعلو بقدر صاحبها إلا إذا كان قادرا على التعبير الفني المتفرد...».

وننشر الجزء الثاني من دراسة الدكتور محمود إسماعيل عن

كل ثقافة هي ثقافتان، تماما كما أن كل أمة هي أمتان..

تستعد أجهزة الإعلام والثقافة في بلادنا للاحتفال بطريقته المعتادة بذكرى حرب أكتوبر المجيدة، تلك الحرب التي أهدرت السياسة ثمارها الحقيقية ولعبت بها بدلا من أن تضعها نقطة إنطلاق.

لتطوير الوضع العربى كله فى اتجاه استخلاص حقوقنا المشروعة..

ولأن كل ما يكتبه "الشعراء" و"الكتاب" و"المبدعون" المكلفون رسميا بالاحتفال يتجنب هذه الحقيقة التى تبقى غائبة أبدا لأنهم ليسوا أحرارا فى التعامل مع الواقع نقديا.. فلنأنا نواجه من ظواهر فنية تتدنى من عام لآخر فتتمسخ الواقعة بدلا من أن تكشف ألقها وتراجيديه مصيرها.

ونقدم تحيتنا للشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري الذى رحل عن عالمنا بعد أن أكمل مشروعه الضخم، وأتم رسالته، وترك أثره الذى لن يمحي فى الثقافة العربية ليقول لنا بريحله: إن عصرنا جعيلًا يطوى صفحاته.

وما أكثر الزاحلين الذين يباغتوننا بغيابهم كل يوم، فيترك لنا كل من الشاعر أحمد الحوتى والروائى نبیه الصعیدی بريحليهما غصات ألم فوق الاحتمال لا لأن مشروعاتهم الثقافية لم تكتمل فحسب، وإنما لأن أسراً وأطفالا سوف تجابه ودونهم عالما قاسيا لا يرحم. وفى كل مرة نقول: إننا سوف نواصل مساعيها الجماعية من أجل مشروع جدى لرعاية الأدباء وأسره. وتوالى الأيام وننسى وينفرد

منحنيات التحول والثبات فى اللغة العربية وأدائها وهو من «النشر الفنى» وكلنا أمل بعد أن ننته من نشر الدراسة أن يدور حولها نقاش جدى يبتنى وجه العلم والحقيقة وهدهما، وأقول ذلك لأن جزءا كبيرا من النقاش حول دراسة الدكتور «إسماعيل» من علاقة «بن خلدون» «بإخوان الصفا» والذى أفردت له الزميلة أخيار الأدب مساحات كبيرة- دار حول علاقة المشرق العربى بالمغرب العربى وكأن «الباحث» ينتقم.. وأنا أستخدم هذا الفعل لأن هذا هو بالضبط ما حملته بعض الكتابات- ينتقم من «المغاربة» الذين انحدر «بن خلدون» من أصلابهم، وهى روح لا تبنى علما ولا تستكشف حقيقة..

ولا تعنى هذه الملاحظة أن هناك ماخذ كثيرة على بحث الدكتور «محمود إسماعيل» لعل أبرزها هو أسميته فى العدد الماضى بالميل الميكانيكى لتطبيق قانون التحولات الاقتصادية- السياسية حرفيا على التاريخ الثقافى رغم أن هذه الحرفية قد تكون ضرورية فى بعض اللحظات. الاستشكافية أو الإجرائية لتنظيم مادة البحث.

ورغم هذه الملاحظة الصغيرة فإن جهود الدكتور «إسماعيل» التى تطمح للإحاطة منهجيا وبشمول رائع بتاريخ تطور الأدب العربى ومساعدتنا على تتبع الخطى الرئيسيين فيه: السلطة والمعارضة هى جهود مضمينة وشريفة تضئى للباحثين الجدد الطريق وهى تكشف حقيقة أن

القديم بطريقتنا ونهدي عددنا هذا لكل من ساهموا في صنع هذا النصر من الشهداء والأحياء ولا ننسى أن نحبي مجلة "الكرمل" الفلسطينية التي صدر عددها الواحد والخمسون بعد انقطاع.. لكنه صدر هذه المرة من "رام الله"، ومهما كانت تحفظاتنا جوهريّة على اتفاقيات "أوسلو"، وهي كذلك - إلا أننا ممتنون لأن تصدر المجلة من "فلسطين" بدلا من المنفى، وأن يحيي الشاعر محمود درويش موقف المثقفين المصريين الذين في سياق رفضهم للتطبيع رفضوا أن يشاركوا في مؤتمر ثقافي أقامته السلطة الوطنية حتى لا يحصلوا على تأشيرة دخولهم موطنهم من سلطات الاحتلال، وقال "محمود درويش"، إن الذين غابوا غابوا من أجلنا، والذين حضروا حضروا من أجلنا..

كل عام وأنتم بخير

الحررة

عقدنا. ولعلنا لا ننسى هذه المرة. وفي مثل هذا الشهر قبل ثلاثين عاما أهدمت المخابرات الأمريكية مثقفا منا خلا هو "تشى جيفارا" الذى كان قد ترك مريض الجراح، والأسيرة الهائنة، والموقع القيادى المرموق فى السلطة الثورية الكوبية، ليقود الحرب ضد الديكتاتورية التى تدعمها أمريكا فى بوليفيا. فيحرض الفلاحين وينظمهم ويقاتل معهم. وكأنها استجابة خفية لدعوة "فرييرى" للنخبة أن تترك مواقعها المتعالية لتكون مع الشعب "المسلسل وجلين وراس" على حد تعبير أحمد فؤاد نجم. تكتب لنا غادة نبيل عن جيفارا كتابة ذاتية عميقة الدلالة على ما آل إليه حال الثورة الوطنية والاجتماعية فى العالم، ولكننا رغم هذه الصورة المزيّنة لا نستطيع إلا أن نشهر سلاح الأمل ونتشبه به حتى النهاية. ولذا سوف نتجنب الاحتفالات الرسمية الميّنة ونحتفل بالنصر

فريرس وتعليم المقهورين



سمية رمضان / غادة الحلواني / د. نصر أبو زيد

باولو فرييري: راوى الأمل

سمية رمضان

عُذِم الانخراط فى البلاغة التى هى محرك خارجى ومؤقت للمشاعر والمواطف، إنما عليهم الإسهام فى الحياة العملية بوصفهم بناءين، منظمين ومقنعين. على طول الدوام وليس مجرد بلاغيين يجيدون الخطابة» (٣)

أى أن عليهم مسئولية تحقيق مفهوم التأمل الفعّال (praxis) وهو المفهوم الذى يتضمن التأمل والفعل فى آن على أرضية الواقع.

تلك هى الفكرة التى نفخ فيها فرييري روحاً جديدة فأعطاهما أبعاداً غير مسبقة فى مجال التعليم ومجال تعليم الكبار بالذات.

يعد باولو فرييري من حق نمونجا فذا لما أسماه أنطونيو جرامشى (١) «المثقف العضوى»، أى ذلك الذى نشأ فى ظرف اجتماعى معين، ثم تبلور وعيه بالواقع التاريخى الذى يحياه فعاد لأرضية منشأة يلعب فيها دوراً فعالاً فى تغيير الواقع إلى الأفضل، لا عن طريق الخطابة وإنما بالفعل النوعى لمعرفات التحقق والإنجاز المتمثلة فى بنىات الثقافة التى نشأ فيها.

والمثقف العضوى من منظور جرامشى مثل الفيلسوف الحقيقى (٢) عليه أن يكون رجل فعل بقدر ما يكون رجل فكر. يقول: «يحتّم نمط كينونة المثقفين عليهم

الرؤية الماركسية كما سترى فيما بعد، فهو منهج قائم فى الأساس على الإيمان بحق الإنسان فى أن يرتقى بعيدا عن الجماد والحيوان، بعيدا عن منطق القوة والتشويق الذى يبدو أنه يفرض نفسه كلما تحول الثوار إلى ساسة، وتحولت الحركات إلى دوجما، فيعاد إنتاج الأمراض التقليدية ويتحول النشاط الثورى إما إلى ثارية أو ديكتاتورية تنسى أو تتناسى هجوم الناس الفعلية وتحيد عن الهدف الحقيقى للارتقاء بفعل التغيير وتطويره على مستوى العلاقات اليومية المعاشة. وربما ظل العامل المغفل بانتظام فى محاولات التغيير هو تكوين النخبة النفسى والذهنى الذى يؤثر فى التزامها بإنسانية الجماهير التى تسعى إلى تحريرها ليتسنى لها القيام على مصالحها دون وصاية.

والواقع أن دور النخبة ربما يعد التحدى الأعظم الذى يفرض نفسه اليوم على كل عملية تحررية. وذلك لأنه أصبح من غير الوارد إن يجهر إنسان مثقف أيا كانت خلفيته الاجتماعية بحرصه على الفوارق بين الطبقات كما كان يجهر كثيرون فى الماضى، أو بدونية النساء أو عدم أهلية السود أو بغض الأقليات. ومع هذا تظل تلك الأقايات تعبير عن نفسها فيما "تسكت" عنه فئات المثقفين المختلفة، ويتنبع هذا السكوت فى رأيي إما من واقع يستقطب فيه المثقف والمثقفة لحساب نظرية شمولية مسبقة دون أخرى أو من فقدان الحماس ومن والإنغلاق على الذات الذى يشجع عليه

يتمحور منهج فريرى النابع من مفهوم التأمل الفعال الذى أشرنا إليه لتونا حول ضرورة إنكاء الوعى الناقد للمجموعين (conscientizac'ao). وعلى الرغم من أن فريرى يقدم برنامجا عمليا لمشكلات الوعى المعوقة لفاعلية المقموعين داخل خطاب ماركسى إلا أن توظيفه وتطبيقه لمفهوم التأمل الفعال وإنكاء الوعى الناقد للمجموعين يؤكد على نحو واضح أن تفكيك علاقات القهر وإعادة صياغة العلاقات التى تحكم طبقة بأخرى لا يمكن أن يحدث أثرا فعليا إلا إذا التزم الحالمون بإلغاء تلك البنىات على نحو يشتبك مع آليات القهر اشتباكا مباشرا وينطلق من أرضية الواقع دون أن يكون فى ذلك فرض لايديولوجية بعينها، وإنما بهدف إطلاق الملكات الإبداعية المجموعة والتخلص من العادات الذهنية التى تجبر المقموعين على إدراك واقعهم من خلال عيون قاهريهم وتغريبهم من هذا الواقع. أى أنه دون أن تنزل النخبة من برج العموميات الثورية والصراعات السياسية إلى خصوصيات الواقع تتأمل بنيات القهر فى مجتمع بعينه وتتدخل على نحو فاعل لإعادة صياغتها يظل الأمل فى تغيير تلك العلاقات بعيدا متباعدة.

وعلى الرغم من أن الخطاب الماركسى يغلف كل ما يقوله فريرى وينبع بالضرورة من إيماناته، إلا أن التأكيد على الجانب الإنسانى لذلك الخطاب هو ما يفرض منطقته على نحو يجذب وحبب بالفعل آخرين كان فى مقدورهم اتباع منهج فريرى دون الإبقاء على

الظرف المحلي بسبب التطورات السياسية والاقتصادية العالمية مضافا إلى ذلك التوجه العام لفكر بعد الحداثة الذي كما أصاب الهيمنة الاستعمارية التقليدية أصاب كذلك الشموليات التي كانت تشكل عالم الأمم القريب. ومع هذا وبالرغم منه وربما كرد فعل له بزغت الرؤية الإسلامية تجذب المثقفين وتطرح حلا سياسيا يؤكد على الشمولية، على الرغم من أن المسلمين أنفسهم يمثلون صوتا مغايرا على الساحة العالمية يدخل ضمن منظومة التعددية، التي يتجه نحوها العالم بخطى حثيثة.

لقد أصبح الخوف السائد بين العالمين بأوطان عربية أكثر ديمقراطية في ظل منظومة إنسانية شاملة هو الخوف من تعددية تؤدي إلى عالم نسبي تماما تتوه فيه قيمة لعدل ذاتها بلا رجعة.

ومما لا شك فيه أن وجه العملة الآخر كما يقول ستيف بيست «لديكتاتورية الكل الشامل هو ديكتاتورية الجزء» (٤)

ولذا فهو ينبغي أننا في حاجة إلى إعادة صياغة مفهوم «الشمول».

والدموة في محلها تماما، فيدون مفهوم أشمل للمعدل يضم الجنس البشري بأسره طبقا لقواعد تسري على الجميع بلا أدنى امتيازات يكون في انتظارنا مصير لاشك مفعج. وقد يبدو للبعض أن «الحل الإسلامي» كما أصبح يطلق عليه يوفر تلك الصياغة لمفهوم جديد للشمول، إلا أن علينا تذكر أن الحل الإسلامي لا يضع في اعتباره العالم بأسره وإنما جزءا منه، وتلك قضية أخرى ليس هنا مكانها.

في كثير من الأحيان الواقع المستقطب. أما الأطروحة التي أود عرضها والتي أكد لي صحتها المبدئية فكر فريري التحري، فترجع إلى الإيمان العميق بأن حكم الديمقراطية الذي يراوغ الشعوب العربية لا يمكن أن يتحقق إلا إذا غامر المثقفون نساء ورجالا بضم الصفوف في جبهة تدافع أولا عن حقوق الفرد المبدئية، وعاملوا مواثيق حقوق الإنسان معاملة الوصايا العشر، وتأكدوا من أن أي صراعات أيديولوجية يدخلون فيها قبل أن يحققوا هذا الهدف لا يمكن أن تؤدي إلا إلى أشكال مختلفة من القهر. وربما انطبق ذلك على المثقفين الإسلاميين بالذات، لما تمثله تلك الحقوق من إشكاليات خاصة من المنظور الإسلامي. وحتى لا يظن القارئ أنني أبعد كثيرا عن فريري فيما سيجي ذكره أسارع بالقول إنه يلزمنا لتقدير رؤيته حق قدرها أن ننظر لها من خلال معطيات سياقنا نحن كي نتمعرف أولا على المعوقات التي يجابهها المثقفون في واقعنا العربي (وخصوصا مصر) إذا ما أراد أحدهم أن يساهم على نحو فعال في أرض الواقع الفعلي المعاش على نحو مباشر. فقد فرضت على هؤلاء المثقفين وبحكم تاريخهم وجغرافيتهم وواقعهم السياسي الحالي ردود أفعال نبعت من جراح العالم المستعمر عموما إلا أن وضعهم العربي يضيف على ظرفهم التاريخي أبعادا خاصة. ويكفي هنا القول باختصار أن المثقفين على العموم يشعرون بالاعترا ب يتخذ وعدم الفاعلية وأن اغترابهم أبعادا تتعدى

إن التحرر كما يقول ماكلون وداميلفا في مقال عن التعليم النقدي والذاكرة المضادة في منهج فريري: «عملية لا تنتهي وتتضمن بالضرورة لا تعبير الظروف المادية للقهر وحدها، ولكن الظروف السيكولوجية كذلك» (ه)

وعلينا أن نفهم ذلك الكلام لا على أساس المفهوم الفردي للتحرر السيكولوجي ولكن من واقع التعرف على الأمراض الاجتماعية التي تنتج أشكالاً من البنية التي تسمح بالاضطهاد الجماعي. من منظور الواقع المصري كمثال، بوحي من هذا المنطق، يتخذ القهر في نسقه الأعلى شكل الانسحاق أمام الآخر مستعمر الأمم. أي أن موطن الداء الأصلي، من الزاوية الأوسع وهي العلاقة مع الآخر "الغريب"، قاعب في مجتمع آخر بدأ بالقهر ثم طور أساليب الهيمنة وبذا يكون عليه هو أولاً تحرير نفسه من أمراضه كي تتاح الغزوة الفعلية لخلق وتطوير حوار حقيقي، إلا أن استكمال المسيرة نحو الندية التامة في هذا الصدد يقتضي رد فعل عقلانياً، وأعباً بمصالحه الحقيقية ونقاط الضعف في المنظومة الاستعمارية، لا يلجأ إلى دواء من نفس الداء، ولا يلجأ للتعصب والعنصرية؛ ولكن مع الأسف يفرض التعصب الديني والعنصرية نفسه علينا في الداخل فلا نرى مدى بهائلة الثمن الذي ندفعه من قدرات مجتمعاتنا على التصندي للقهر الخارجي ونشغل بإعادة إنتاج القهر داخلياً، بمنسب تمسكنا بالرؤى

في ظل تلك الظروف التي أشرنا إليها بسرعة فيما سبق تشل حركة المثقفين والمثقفات اللبزمات بقضايا مجتمعهن قنراهم، نساء ورجالا، موزعين بين طغيان الجزء والشمولية على النهج القديم بين التمسك بالنظريات الجامعة المانعة وبين استسلام للتشظى والتفتت. واللم الذي توفره لنا رؤية فريري يستدعي قبل عرضه (يما أنه يؤكد على نحو خاص أهمية التعددية والخصوصية الثقافية، وهو ما قد يبدو للبعض مؤازرة لظاهرة التشظى) ومساهمة فيها) أن نسأل أنفسنا إذا ما كان بالفعل طغيان الجزء في سياق الأمور بمصر مثلاً هو ما علينا الهذر منه، أم أن الأمر بالنسبة لنا مختلف بعض الشيء؟ إن كلام "بست" الذي اقتبست منه لتوى كان عن التأكيد المستمر لمناهج يعد العدائنة على الاختلاف والانقطاع وعدم الاستمرارية الذي لا يبشرنا إلا بسلسلة من التفرد والتعدد ويترك الساحة خالية تماماً للقيم التنافسية لتطفى على الحياة المشتركة: وهو بالفعل الواقع.

تدخل مصر والدول العربية تلك المنافسة بلا أصغر الامتيازات أو حتى القدرات، مغفولة بإرث تاريخي لا يضمن حتى النذر اليسير من الندية في هذا السياق. ولنا لا أعنى من ذلك الموارد الاقتصادية وإنما أعنى الظروف السيكولوجية التي تتيح ثقافة للنهضة في مواجهة بنيات القهر المتعددة التي تقعد المجتمع وتقلص من فرص أفرادها في الإبداع.

ماكلاون منظومة منطقية تسمح بتطوير أشكال بديلة من الفكر التحرري السياسي والاجتماعي (٧) وهو ما سيتبدى عند الحديث عن فلسفة فريري في التعليم. أما الآن فنقف برهة مع التساؤل عن قمة هرم القهر ونضع سؤالنا في الصيغة التي وضعها فريري:

«ما السر في أن بعض البلاد لديها فرص أكبر في تحقيق حلم الديمقراطية في حين تتعلق بلاد أخرى بأهداب خيال ذلك الحلم الذي تخلفه (عليها) الدول الأكثر تصنيفاً، ما بعد الصناعية؟ وما السر في أنه عندما نشهد انتصاراً للديمقراطية يكون في مقدورنا دائماً اقتفاء منبج ذلك النصر في الاستغلال الذي يتعرض له من يحيون في دوامة الإمبريالية والقهر، وأولئك الذين يحيون على الهامش ممن أصبحنا نسميهم شعوب العالم الثالث؟» (٨).

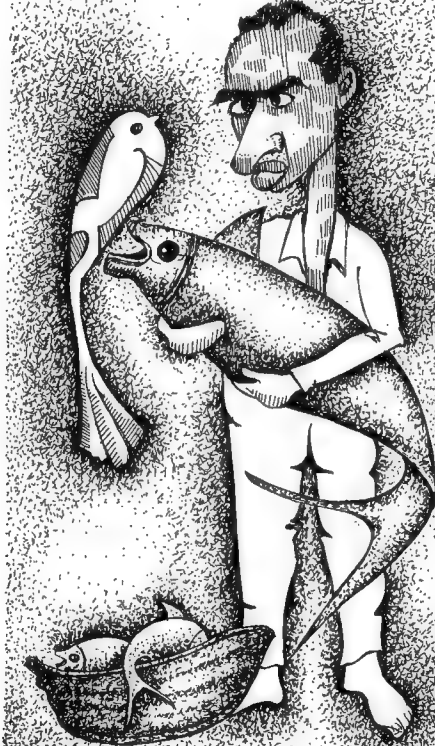
إن الرد على تلك التساؤلات يختصر كثيراً، لو أننا حاولنا سبر أغواره على مدى صفحات قليلة. ولكن يكفيننا هنا أن نقول إن العالم أصبح قرية صغيرة بالفعل إلا أنها قرية شرسة، علاقتها لم تزال محكومة بمنطق لا يليق بإنجازاتها العظمى في مجالات علوم الإنسان بالذات. إذا وعينا ذلك وإذا وعينا كذلك أن التعددية ليست في تعددية الأيديولوجيات ومرجعية الحلول وإنما في تعددية المظالم والأصوات التي يصح أن تعبر عنها، انتبهنا إلى ضرورة التعامل مع المستويات المختلفة للقهر التي تتقن وراء أقنعة متبدلة،

الشمولية أياً كانت مرجعيتها، وبالتالي نكرس البنيات القائمة على الثنائيات المختزلة التي تؤجل فرص التحرر التي لا يمكن أن تقوم إلا على الحوار الحقيقي.

الأمم المتحدة لمثقفى العالم الثالث، والعربي خصوصاً، يكون في الخيار الأصعب، ويكمن في مثقفين يؤمنون بأن إسهامهم في سبيل مستقبل أفضل إنما تسرى نتائجها على الإنسانية كلها (ويقتضى منهم ذلك أكثر من إسهام في التوعية، المقروءة والمسموعة). مثقفون يعمون تماماً أنهم جزء لا ينفصل من قضية شعوبهم التي هي، شئنا أم أبينا، في العالم العربي قضية تحرر من التبعية تتجلى على المستويات الثقافية والإبداعية كما تتجلى على المستويات الاقتصادية، وبالتالي السياسية وحتى المذهبية والأيديولوجية. مثقفون يؤمنون بأن الانتماء للنظريات المسبقة ومحاولات نشرها بين الناس لا يغير من قدرة الناس الفعلية على الدفاع عن حقوقهم ولا يسلمهم بما ينبغي أن يتسلحوا به لمواجهة القهر.

ولذا فإنه عندما يقول فريري بضرورة أخذ الروايات التحررية بالخصوصية الثقافية يكون من منطق أن موقع كل منا الخاص هو الذي يكشف لنا الفرص المتاحة للتغيير كما يوعينا بالحدود التي تؤطر عملنا وتلي علينا المنهج والوسيلة واللفة الأجدي بالتنظيم من أجل التغيير (٩). وفريري في ذلك مسئلة مثل «النسويات» فهو يتيح كما يقول

نادر



وأستقنى بعض الأمل من أن قريرى نفسه توقع عدم استساعة البعض لأفكاره عندما بدأ فى نشرها فقال فى مقدمة كتابه «تعليم المقهورين»:

«إن هذا الكتاب سوف يثير العديد من القراء، فسوف يعتقد البعض أن موقفى من مشكلة التحرر الإنسانى موقف مثالى محض، أو قد يعتقدون أن كلامى عن الحوار والأمل، والتواضع والتعاطف هو نقاش أنطولوجى رجعى. وآخرون لاشك لن يتقبلوا هجومى على ظروف القهر التى تشكل مصلحتهم. ولذا فإن هذا العمل وباعترافى موجه للراديكاليين. ولكنى على ثقة من أن كلا من المسيحيين والماركسيين، وإن اختلفوا معى فى بعض أو كل ما أقول، سوف يواصلون القراءة. القارئ المنقلب الدوجمائى وحده الذى يتبنى موقفا غير عقلانى هو الذى سوف يرفض الحوار الذى أمل أن يفتحه هذا الكتاب» (١٠).

لقد ترجم كتاب فريرى «تعليم المقهورين» الذى أودعه فلسفته فى التحرر من البرتغالية إلى الإنجليزية أول مرة عام ١٩٦٨ ودخل طبعته الإنجليزية الخامسة والعشرين عام ١٩٨٦. ومرت مياه كثيرة تحت الجسر، وامتد تأثيره ليشمل نظريات التعليم عموما. لقد جاء فريرى بثورة فى تصورات المهتمين بالعملية التعليمية تضاهى بل تتعدى ما جاء به جون ديوى وذاع مثاله، حتى أن الهيئة العامة لتعليم الكبار فى مصر تبنت فكرة شبيهة بمنهج أخيرا فى آخر كتبها للمرحلة الجديدة، (وسوف نسوق

وأن مواجهة الظلم يجب أن تتسم بالدينامية والقدرة على توفير الحلول المبدعة (وهو ما كان يشير إليه ماكلارن عند الحديث عن النصويات). وقد يتبدى لنا كذلك الدور المركزى الذى يمكن أن تلعبه الثقافات والمثقفون الواعون، لو أنهم تبنا قضية واحدة من قضايا بلادهم على نحو يتيح فرصا للفئات الصامتة أن تسهم فى النهوض بمستقبل أكثر عدلا وديمقراطية، وبالتالي أكثر قدرة على التصدى لمحاولات التصحيم والتهميش من قبل القوى العالمية.

وما من شك فى أن قضية تعليم الكبار تمثل إحدى أهم وأخطر تلك القضايا فى العالم الثالث اليوم ومصر منه، وهى بلد تشهد من الارتداد إلى نماذج المعرفة البدائية المشوبة بكثير من الخرافة ومن تكريس سطوة الخوف والترهيب ما يشيب له الرأس، إذا ما تذكرنا أن المعرفة على مستوى العالم بعد الصناعى أصبحت بالفعل سلعة ... تنتج لكى تباع وتستهلك، وسوف تستهلك لكى يجرى تقويمها فى إنتاج جديد: وفى الصالتين الهدف هو التبادل» (٩).

وأكرر كلمة «التبادل» بدون تعليق. لقد حاولت فيما سبق الرد على بعض التصفيزات التى قد تطرأ لقارئ وقارئة هذا المقال العربى. وأمل أن أرى له ردود أفعال تتيح حوارا حقيقيا حول مشكلات التعددية ومحو أمية الكبار، وذلك لأن تعليم الكبار وإن اختلفت الأغراض منه يظل قضايا ممتازا للتدريب على الديمقراطية.

مثالا من دروس هذا الكتاب آخر المقال، لكن تظل البصيرة والروح اللتان تعامل بهما فريرى مع ظروف التجهيل والقهر من موقعه كمثقف عضوى قادرتين على بث الأمل على نحو عملى وعلمى يجذب كل من يشعر بضرورة تحرير الإنسانية من أمراضها التى تفاقم، بسبب عدم قدرته حتى الآن على نبذ منطق القوة المعتمد على التسلط والقهر.

وهدف فريرى وإن ركزه على الكبار يصلح نموذجا يحتذى فى شتى المجالات التعليمية، فسمعه يتخطى توصيف القهر إلى العمل على تحرير الناس من خوفهم من الحرية وإزكاء وعيهم بالدور الذى يلعبونه فى تكريس بنىات القهر، وبالتالي إطلاق فاعليتهم. ويتطلب ذلك أولا زحزحة وعيهم الزائف وجعلهم قادرين على التعامل المباشر مع محيطهم وإرداكه من خلال منظورهم وموقعهم منه وهو ذات العمل الذى تسعى إليه النسويات. إن أول ما يتعرف عليه فريرى من عوامل التفريب الذى ينتهى بتقليص فاعلية المجتمعات هو ما سماه «التعليم البنكى». ولخص أهم سمات ذلك التعليم فى عشر نقاط حتى يوضح النموذج الذى علينا أن ننأى عنه ونحن بصدد عملية تعليمية تحررية:

- ١ - المعلم يعلم والطلبة يتعلمون.
- ٢ - المعلم يعلم كل شئ والطلبة لا يعرفون أى شئ.
- ٣ - المعلم يفكر والطلبة يصبحون هدفا للتفكير أو «مفكر بهم».
- ٤ - المعلم يتكلم والطلبة يستمع فى

صمت تام.

٥ - المعلم يؤدب وينظم والطلبة يؤدب وينتظم.

٦ - المعلم يختار ويفرض اختياره والطلبة يطيع.

٧ - المعلم يقوم بالفعل والطلبة يوهم بأنه يقوم بفعل من خلال فعل المعلم.

٨ - المعلم يختار فصوص البرنامج ومواضيعه والطلبة (الذى لا يستشار) يطوع نفسه على البرنامج.

٩ - المعلم يخلط ما بين قوة المعرفة وسطوته هو الشخصية التى يضعها فى مواجهة حرية الطالب.

١٠ - المعلم هو الذات الفاعلة فى العملية التعليمية أما الطالب فمفعول به. (١١)

وعلى أساس قلب هذا النموذج لصالح الطلبة والطالبات فى فصل لمؤامية الكبار ووضع الطلاب فى البؤرة والمركز من العملية التعليمية، يستطيع كل من المدرسين والمعلمين كسر الحواجز التى تملأها ثقافة الصمت، وإيضاح أن «المقهورين» - والكلام لفريرى - «ليسوا هامشين» أى أنهم ليسوا إنسا يحيون خارج المجتمع وإنما كانوا دائما داخله، داخل البنىات التى جعلت منهم «كائنات تحيا للآخرين لا لأنفسها» (١٢)

والغرض من قلب ذلك الوضع، الشائن - كما يقول فريرى - لا يكمن فى أن نؤهلهم للحياة داخل بنىات قاهرة. كما يفعل علم النفس التقليدى - وإنما الغرض هو إعادة صياغة البنىات حتى يصبح فى مقدورهم الحياة لأنفسهم، أى أن يتخلصوا من التشيؤ الذى تفرضه

قدرة الإتمان الكافية فى تسمية ماله كإدراك مركزى يستشف ويهضم ويصل إلى نتائج من فعل تفكيره هو، وبالتالي يقدر على تغيير البنيات القائمة لصوته، المتغافلة عن منظوره، فهي - هذه الكيفية - لا تتأتى إلا من خلال الحوار، وهو الأمر الذى لا يعيره التعليم البنكى أهمية. وذلك لأن الحوار الحقيقى لا يمكن أن يحدث إلا بين الأنداد، والتعليم البنكى قائم على أساس علاقة رأسية تستدعى فرض ثنائيات مزيفة تفصل ما بين العارف الخبير بالأمور والجاهل.

يؤكد فريرى على نحو خاص أهمية ما سماه «حقيقية الكلمة» ومركزيتها فى عملية الحوار عموما. ويرى أن للكلام شقين، هما ذاتهما شقا التامل للفعال: «شئ تأملى وشئ فاعل، وأن العلاقة بينهما هى الحيوية بحيث إننا لو ضحينا بأحدهما ولو جزئيا ينتقص ذلك من الشئ الآخر تلقائيا. فالكلام بدون فعل شررة، كما أن الفعل بدون تأمل نشاط أهوج غير مجد، أما الكلمة الحقيقية فتغير العالم وذلك لأن الحوار لقاء بين الناس وسيطه العالم وهدفه هو تسمية العالم. ولذا فإن الحوار طبقا لهذا التعريف لا يمكن أن يحدث بين من يريدون تسمية العالم ويبخسون الآخرين ويصادرون حقهم فى الاشتراك فى تلك التسمية. وعلى من حرموا هذا الحق أن يستعيدوه أولا إذا ما أرادوا أن يوقفوا فعل التعدى على حقوقهم.

فالحوار بالنسبة لفريرى ضرورة وجودية، وبما أن الحوار هو لقاء ملكات

ظروف القهر فيستعيدوا إنسانيتهم القابعة من منظورهم هم الخاص، ويسهموا هم أنفسهم فى إعادة صياغة البنيات من أجل تحرير لا أنفسهم فقط ولكن قاهريهم كذلك، ومن ثم يحدث التطور المأمول فى العالم.

ويسوق لنا فريرى مثالا على الإنجاز الذى يمكن تحقيقه من خلال إعادة صياغة العلاقة التى تربط الدارسين بالمعلم فيقول:

«فى إحدى المناقشات عن المفهوم الانثروبولوجى للثقافة وقف فلاح ممن يعتبرهم نمط التعليم البنكى جهلاء تماما قال:

الآن أرى أنه بدون الإنسان لا يوجد عالم.

وعندما قال المنسق: فلنختصر برهة أن كل الناس على الأرض قد ماتوا ولكن بقيت الأرض ذاتها والأشجار والطيور، والحيوانات والأنهار والبحار والنجوم.. ألا يكون ذلك عالم؟ وهنا رد الفلاح بتأكيد:

«إذا حدث هذا فلن يكون هناك أحد يشير إلى كل ذلك ويقول: هذا هو العالم».

أى أن الفلاح أراد - والكلام لفريرى - أن يعبر عن الفكرة التى تقول بأن عدم وجود أناس على الأرض يمثل فقدا للوعى بالعالم الذى يتخسمنه عالم الوعى. فالأنا لا يمكن أن توجد بدون ما هو «ليس أنا» وبالتالي فإن «اللا أنا» تعتمد تماما على الأنا. (١٣)

أما الكيفية التى تمكن الدارسين من التوصل بأنفسهم إلى فكرة كالتى سقناها والتى تتضمن تأكيدا على

منهم ملكاتهم التي يدركون بها العالم من حولهم ويسبهمون في مظاهر الموت.

ولذا فإن فريري يؤكد ضرورة تخلي الملزمين بقضايا التحرر عن كل ما تشوبه شبهة النشاط الذي يكرس الموت، ويناشد القائمين على تعليم الكبار كذلك الحذر كل الحذر من تسرب سمات «التعليم البنكي» إلى فصولهم، وإلا ضاع جهدهم هباء ولم ينجحوا إلا في تكريس بنيات القهر من خلال تعليم القراءة والكتابة. إن على المنسقين في تلك الفصول أن يلتزموا بعدة نقاط، لا تحيد عن شائريهم إلا وهي:

- أن يؤمنوا بأنه ليس في مقدور إنسان أن يحرر آخر، وأنه ليس في مقدور إنسان أن يحرر نفسه، وأن الناس تشترك سويًا في عملية التحرر، يحررون بعضهم البعض:

- الوعي بأن القاهر «يسكن» المقهور ويملي عليه سلوكه، وتحرير المقهور من وعيه المزيف، أي وعيه المستعمر الذي لا يخدم مصالحه بل مصالح قاهره، لا يتم من خلال التقليل وإلا كنا نستبدل نوعًا من أنواع القهر بآخر.

- على المعلمين أن يعيدوا أبعاد الأسطورة التي تقول بالجهل المطبق للمتعلم، وأن يكونوا مدركين أن وعيهم هم أنفسهم ناتج تفرع مختلف - لا أفضل - من المعرفة، أي أن تكون لديهم القدرة على احترام خبرة المتعلم الميتافيزيقية وإدراكها على أنها نوع مختلف لا نوع أقل شأنًا من خبراتهم.

لقد تحدثنا حتى الآن كثيرًا عن

التأمل والفعل للمتحررين وسيطه هو العالم المرجو تطويره وأنسنته، فهو لا يمكن أن يختزل إلى حديث من طرف واحد يصب فيه فرد واحد أفكاره في دماغ آخرين. كما أنه لا يمكن أن يقوم حوار لو كان هدف أحد الأطراف هو فرض رؤيته على نحو عدواني غير عابئ بالحقيقة. أما المثال المثل الذي لا يمكن أن تخطئه عين فيما يتعلق بهذا الكلام، فهو ما تعانيه النساء في مجتمعاتنا إذا أردن تسمية الضرر الذي يقع عليهن، فإن من يقع عليه الضرر في ظرف ما وكان وأعبا بذلك، أقدر ولاشك على تقديم هذا الضرر، كما أن المستفيد من أوضاع ضارة بالآخرين لا يمكن أن يقيم حوارًا يتغير من خلاله العالم إذا ظل هدفه هو فرض وجهة نظره على الآخرين، هذا مع افتراض أن غرض كل الأطراف هو التطور وإلا كان ذلك اعترافًا بغلبة الجمود والثبات أي انتصارًا للموت على الحياة.

أما الفكرة المحورية الأخيرة للتحرر في رؤية فريري فهي تلك التي تصف الفارق بين كل نشاط منجند للموت أو ما سماه إيريك فروم «Necrophily» في مقابل الفعل المشجع والمنمي للحياة أو «Biophily». ويرى فريري أن القهر ما هو إلا السعي إلى السيطرة التامة، وأنه يندرج تحت نسق من التفكير والسلوك يفضل الموت على الحياة. وهو النمط الذي يفضل التعليم البنكي كذلك وكل نموذج يخدم مصالح القهر أو السيطرة التامة.

فعندما تحبط محاولات الناس في أن يتصرفوا على نحو مسئول، تسلب

لا تثار قضية المرأة، أو إذا أثبتت يسرع بإغلاقها لأنها من غير الأولويات، أو تنفي من الأصل كقضية للنقاش.

وتتكتم النساء ويتغافلن عن الشعور بالضرر الذي يقع عليهن من جراء الإيمان (وهو حق طبيعي لكل إنسان) ينسق أعلى يهب حياتهن المعنى. إلا أنه عندما يتطلب هذا الإيمان منهن الولاء التام بلا نقاش ويؤكد لهن باستمرار فردية إحباطاتهن وانعزالية تعاستهن، وبالتالي شذوذهن ونشازهن من مجموع أمثل يصور لهن على أنه قانع ومتحقق، يصبح كيانهن منشطاً ما بين التجربة الواقعية الذاتية المعاشة وما يمليه منطق الولاء والانتماء، فيصمتن. ويكرس هذا الصمت من قبل النساء الخطاب القاهر للمنظومة التي تستغل في سبيل تأكيد هيمنتها المطلقة، و «تلقن» النساء ألا يصرن تجربتهن الواقعية الاهتمام ويشجعن على حل مشكلاتهن بوصفها مشكلات فردية لا تهم سوى أفراد، لا تندرج على المجموع بأي حال. وكثيراً ما يلحق كذلك أن مشكلاتهن من صنعن وحدهن، إلى أن يصل التغريب مداه فيفقدن الفاعلية حتى في الوظائف والواجبات الموزلة لهن على نحو تقليدي في المجتمع وعلى رأسها تربية النشء. ويصبح واقعهن في واد والمثال الذي لا يفتأ ينتج تقديم صور الرضا والتحقيق والانسجام في واد آخر، تتمتع به نساء مثاليات من فعل قريحة لا تعدد إلا بالدفاع عن الشكل متناسية الجوهر ويكون في ذلك مدعاة لمزيد من القهر،

«التحرر» دون أن نضع الكلمة في سياق بعينه، وكان ذلك ما أملاه الحرص على نقل فكر فريدي النظرى وفلسفته في تعليم الكبار، التي تؤكد أن بتيات القهر متعددة وتتخذ أشكالاً مختلفة لا تنحصر في العلاقة بين الطبقات، وإنما تشمل العلاقة بين الجنسين وبين الشعوب وبين الطوائف والأعراق.

وجدير بنا الآن ونحن نختم مقالنا أن نعود لنذكر ما قلناه في البداية عن التعددية بوصفها تعدد مظاهر القهر والقمع، وبالتالي ضرورة تعدد الأصوات التي يجب أن تتاح لها فرص التعبير عن الضرر من حيث هو واقع عليها لا على غيرها، من خلال حوار حقيقي في سبيل إعادة صياغة البنيات التي تحرم القاهر قبل القهور من التعبير عن إنسانيتها كاملة وتسجن الاثنين معاً في بنيات ذهنية تفضل الجمود والثبات (أي الموت) على النمو والتطور (أي الحياة)، وبالتالي تنعدم أو تنحسر كثيراً الحلول الإبداعية والمبادرات الخلاقة لمشكلات مجتمع ما، وينتشر عدم المبالاة ويضيع شعور الأفراد بمسؤوليتهم تجاه مجتمعهم.

ولنأخذ مثلاً على هذا الكلام مفهوم تحرر المرأة في ظل النظرة الشمولية للأمور. والقصد هنا ليس الأيديولوجيات ولكن التوجه الذهني الذي لا ينظر إلى العالم من خلال ما يطرحه الواقع من مشكلات تستدعي الحل، وإنما على أساس من أن هناك حلاً مسبقاً، جاهزاً ليس علينا إلا تطبيقه برمتة حتى ينصلح العالم بأسره، وفي مرة واحدة. في ظل تلك النظرة للأمور

غير المزيّف، وليكن مع زوجها مثلاً، حول البنّيات التي تجعل منه سيّدا ومنها أمة، يكون في ذلك فرصة لنساء الطرف المستفيد نفسه وتحريره هو ذاته من قالب السيّد الذي لابدّ أنه يفرض عليه ثمناً باهظاً يدفعه من إنسانيته في سبيل الاحتفاظ بامتيازات تتضاءل كثيراً أمام غنى وثراء العلاقة الإنسانية القائمة على جدلية مستمرة هدفها التعاون بديلاً عن انعدام الثقة والخوف الذي تكرسه بنّيات القهر. وتصبح المشكلات على أساس هذا المفهوم للعلاقة فرصاً للتوصل إلى حلول إبداعية تستقي مشروعيتها من العدل، بدلاً من التمييز المسبق لأحد الطرفين.

إذا أتاحت للنساء في فصول تعليم الكبار فرصة التعرف على أصواتهن الحقيقية التي يفتقدنها من خلال العمليات التلقينية متعددة الأوجه التي تمارس عليهن منذ نعومة أظفارهن، ألا يتيح ذلك مناخاً لوجهة نظر مغايرة قد تحمل حلولاً جديدة لمشكلات طالبت بنا ونالت من وجداننا وانتقصت كثيراً من قدراتنا على ممارسة الديمقراطية التي تظل أملاً في مجتمعنا.

وما يبعث بعض الأمل في النفوس أن تتجه كتب الهيئة القومية لتعليم الكبار في مصر إلى التعامل مع مشكلة الأمية على نحو أكثر واقعية وفاعلية عما كان الوضع عليه من قبل. يوفر لنا كتاب الهيئة كما يوفر لنا الأستاذ الدكتور رستم عبد الملك نموذجين لكتّابين استلهما أفكار فريدي

ويتأصل لديهن شعور بالدونية والعجز، وهو ما لا يمكن أن يحمل الخبز للزوج أو الأولاد. أي أن التوبة الأولى للمجتمع تهرّض في صليها. ولابد هنا أن يطل علينا سؤال صعب:

«من إذن المستفيد من سلب المرأة صوتها؟»

إذا كان الجواب على سؤال مثيل يتعلق بقهر طبقة لأخرى له رد واضح وصريح، فالأمر ليس كذلك في حالة المرأة لأنها جزء لا يتجزأ من نسيج المجتمع، فنّاته وطبقاته كل على حدة.

ما السر إذن في إجماع كل تلك الفئات والطبقات على الخوف الرهيب من أن تجد النساء صوتهن فيعبرن عن استيائهن من شتى مظاهر التمييز داخل الأسرة، على الرغم من التأكيد المستمر من قبل ذات الخطاب على أهمية ومحورية دورها، إلا إذا كانت نواة المجتمع (الأسرة) قائمة على علاقة القاهرة بالمقهور، وهي علاقة تستطيع الكثيرات قلبها لصالحهن، مثلها مثل الكثير من علاقات القهر التي يتواجه فيها اثنان فرادى في ظل منظومة قائمة على التمييز المسبق لصالح أحد الأطراف.

هنا فقط يصبح صوت المرأة تهديداً مخيفاً للمستفيد من التمييز الأصلي، لأن البديل في ظل مثل هذا النسق يكون العكس بالضبط أي قلب الأدوار، وبالتالي تكريس مفهوم القهر كأمر مفروغ منه في العلاقات بين الناس. وعلى النقيض إذا أُتيح للمرأة الظرف الذي «يجعلها قادرة» على أن تشتبك في حوار حقيقي انطلاقاً من وعيها

«إن باولو فريرى هو المثقف العضوى النموذج لوقتنا الراهن، وإنه لو لم ينحت جرامشى هذا المصطلح لكان علينا اختراعه لوصف عمل وحياة باولو فريرى».

٢ - انظر جيمس جول. جرامشى. فونتانا/ كولنز. المملكة المتحدة: ١٩٧٧، ص ٨٩.

٣ - نفسه. ص ٩٣. من مذكرات السجن. - ملحوظة مهمة: على من يقرأ هذا المقال أن يتذكر أن الحديث يشمل الجنسين طوال الوقت، إلا أن تركيب الجملة العربية واستعمالات التانيث والتذكير كثيرا ما تصمم تعقيدها لصالح الذكر، ولذا فقد فضلت الجمع عندما يكون الحديث لى وذلك لقلب الجنيات اللغوية التى تغرب المرأة.

٤ - ماكلاين وليونارد. فريرى. لقاء نقدي. روتلدج. لندن: ١٩٩٣، ص ٧١.

٥ - نفسه. ص ٤٧.

٦ - نفسه. ايرا شور. «التعليم هو السياسة». ص ٣٥.

٧ - نفسه. فريرى. ص ٤٧.

٨ - نفسه. مقدمة فريرى. ص ١١.

٩ - فرنسوا ليونارد. الوضع بعد الحديث. ت: أحمد حسان. ص ٢٨.

١٠ - باولو فريرى. تعليم المقهورين. ص ٢١. من الترجمة الإنجليزية.

١١ - فريرى. تعليم المقهورين. ص ٥٩.

١٢ - فريرى. تعليم المقهورين. ص ٦١.

١٣ - فريرى. تعليم المقهورين. ص ٧٠.

١٤ - ماكلاين وليونارد. لقاء نقدي. ايرا شور «التعليم هو السياسة». ص ٣٥.

فى التعامل مع مشكلات يعانى منها الواقع المصرى على نحو خاص للاستخدام فى فصول تعليم الكبار، مثل مشكلة الطائفية، وانحصار فكرة المساواة بين الجنسين. وإن كان لابد من التأكيد على شيئين هنا، أولهما أن وضع منهج سابق على الحوار فى الفصل يتعارض وفكرة فريرى الأصلية، لأنه يكرس العلاقة الرأسية بين المعلم والمتعلم، كما أن مدى نجاح المنسق فى تسهيل الحوار بدلا من الانزلاق إلى التلقين يتوقف على مدى تمهيهما وقضية المقهورين الذين يتولون تعليمهم القراءة والكتابة. فالحوار الفعال ينشأ أولا عن التواصل بين المتعلمين والمنسق منهم، لأنه يتعلم بقدر ما يعلم، ويحرر بقدر ما يتحرر، فى مثل تلك الفصول، وبالتالي فإن أفضل الدروس هى تلك التى يشارك الدارسون فى إنتاج مادتها، وربما كان هذا هو ما أراد فريرى تأكيده عندما قال: «إن الطريقة الوحيدة التى يستطيع بها الآخرون تطبيق اقتراحاتى فى مواقعهم هى أن يميذوا القيام بما قممت به أنا. أى يالا يتبعونى. فحتى يتسنى للآخرين أن يتبعونى عليهم على نحو جوهري ألا يتبعونى» (١٤).

سمية يحيى رمضان

الهوامش

١ - يقول بيتر وست فى تقديمه لكتاب: باولو فريرى، لقاء نقدي (انظر المصادر):

ملف



«تعليم المقهورين» لباولو فريري:

هيا نقهر القهر

غادة الحلواني

والممارسة المبدعة للثقافة والتاريخ. فيكتب باولو فريري بصدد جدلية الذاتى والموضوعى «إن إنكار أهمية الذاتية فى عملية تغيير العالم والتاريخ هو ضرب من السذاجة والسطحية، وهو كالاقرار بالمشحيل، أو كالاقرار بعالم من غير إنسان. فالعالم والإنسان يتفاعلان معا، ولا يمكن أن يتفصلا، ولم ينكر ماركس هذه العلاقة، فما نقده ماركس، وحاول أن يحطمه بمنهجه العلمى، ليس هو الذاتية أو السيكيولوجية كظواهر لازمة، بل كفايات يفسر بها العالم، فكما أن الحقيقة الاجتماعية الموضوعية لم توجد بالمصادفة، بل وجدت نتيجة لجهود الإنسان،

تعددت قراءة أعمال باولو فريري، ضمن سياقات مختلفة، فقد اعتبرت كنظرية فى مجال تعليم الكبار، أو كنظرية فى الوعى الدينى، أو كنظرية فى العمل السياسى. ولباولو فريري نفسه مقولة محورية مهمة هي: «إن التعليم عمل سياسى فى المحك الأول»، فهو يعتقد فى قدرة التعليم على تغيير مسار المدنية الحديثة، وأن التعليم وسيلة مباشرة للتدخل لصالح المقهورين ضد قاهريهم فى المجتمعات الظالمة. يعضد هذه المقولة المحورية، أو رؤية باولو فريري للتعليم، ثلاث دعائم فكرية أخرى، تتمثل فى جدلية الذاتى والموضوعى، وعملية الأنتسة فى مقابل ظاهرة اللاننتسة،

* عرض لكتاب «تعليم المقهورين» لباولو فريري، ترجمة وتقديم: د. يوسف نور عوض (دار القلم، بيروت، لبنان ١٩٨٠).

العنوان باللغة الإنجليزية: Pedagogy of the oppressed.

المجتمع بأبنتيه الاجتماعية - الاقتصادية، وقد اتخذ لهذا التعليم طريقا يستطيع من خلاله المقهورون أن يغيروا الواقع الاجتماعى الاقتصادى القاهر الذى يعيشون تحت وطأته.

وفى حقيقة الأمر، إن التعليم يعد وسيلة ومراة، فهو وسيلة لغرس المجتمع القهرى ومراة تعكس المجتمع القهرى بعلاقاته القهرية، ويعكس المستوى الثانى للمجتمع، بقيمه القهرية، التى تتمثل فى السحر والشعوذة والقدرية والإيمان بالخط، والعنف والدونية والأبوية والمكبية، إنه يعكس «التخلف» بكل مستوياته.

وهذا المجتمع يقوم على أساس نظرية القهر أو نظرية العمل اللاحرارى، التى تتمثل فى عدة مبادئ:

١ - الاستلاب أو الغزو: يتجسد مبدأ الغزو فى عامل «التوقيف»، وهو فرض موقف ما على اختيار إنسان آخر، من أجل تدجينه كى يتوافق مع الموقف المتغلب والسائد، وهذا هو موقف المقهورين، فهو دائما منسجم مع الملامح العامة لخصائص القاهرين، الذين يستهدفون من علاقاتهم مع الآخرين، هزيمتهم بكل الوسائل المتاحة، العنيفة منها والمهلبية، القامعة أو الأبوية. ومن ضمن هذه الوسائل التضليل، وهو قائم على أن يجنح القاهرون إلى خلق إحساس خرافى بالعالم، فعلى سبيل المثال: أن يقوموا بإيهام المقهورين بأن المجتمع القهرى، هو مجتمع الحرية، وأن الجميع متساوون فيه.

٢ - قرق تسد: يقوم هذا المبدأ على الفرضية التالية: سادات الأقلية فى مجتمع القهر، هى التى تخضع الأغلبية لسيطرتها، فإن سبيلها للبقاء - فى الحكم وهن بقدرتها على تفرق كلمة المقهورين، ولذلك فهى تدرج مفاهيم الوحدة والتنظيم والنضال تحت قائمة الأعمال الخطرة.

كذلك فإن عملية التغير لا تتم بالمصادفة، بل تتم بجهود الإنسان، وإذا كان الإنسان هو الذى يحدث التغيير فى الحقائق الاجتماعية، فإن تلك الحقائق تصبح بالضرورة عملا تاريخيا من صنع الإنسان.

أما عن عملية الأنسة فى مقابل ظاهرة اللأنسة، فهو يقول: «إن النضال من أجل الأنسة يصبح ذا جدوى فقط، عندما ندرك أن اللأنسة على الرغم من أنها ظاهرة فى التاريخ، فهى لا تشكل حتمية مصيرية، إذ هى مجرد ظاهرة مؤقتة، تعكس الظلم المكرب بالقوة فى أبهى القهورين ويأمره القاهرون ضد المقهورين، ذلك أن اللأنسة - فى جوهرها - إخلال يحصل دون التحقيق الكامل للأنسة المقهورين، فسرعان ما يبدا هؤلاء - تحت وطأة الاستلاب - الإحساس بحاجتهم إلى النضال ضد أولئك الناس الذين حالوا دون ممارستهم لوجودهم الإنسانى الكامل.

أما عن الممارسة البديعة للثقافة والتاريخ فهو يكتب «الإنسان وحده هو القادر على مثل هذا العمل، بفضل وعيه ومعرفته وعلمه، وذلك بالطبع ما يفتقر إليه الحيوان، ويبدو لنا أن الإنسان فى مواجهته للعالم لا ينتج بضائع مادية فحسب، وإنما ينتج أيضا أفكارا ونظما ومفاهيم، ولما كان الإنسان قادرا على تحويل الزمن إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، فهو أيضا قادر على تطوير العالم، من خلال مراحل واضحة المعالم، وهى ليست مراحل مغلقة أو جامدة، بل هى فى الحقيقة مراحل متداخلة ومتواصلة، من أجل استمرارية حركة التاريخ، حيث كل حقبة من هذه الحقبة تتميز بأرائها ومفاهيمها وآمالها وشكوكها وتحدياتها».

ثلاث دعائم نظرية، تعكس ثقة عميقة، فى قدرة الإنسان المقهور على صنع التاريخ، وتغيير

المقهورين والقاهرين في آن واحد.

٤ - الغزو الثقافي: يتمثل هذا المبدأ في اختراق الغزاة - القاهرين - الواقع الثقافي لمجاعة من الناس، مستجلبين إمكانات هذا الواقع، ومحاولين فرض تصوره الخاص للعالم على أولئك المخضعين من أجل تعطيل قدراتهم على الإبداع والتغيير. وعلى وجه الإجمال، فإن الغزو هو ضرب من السيطرة الاقتصادية والثقافية وقد قمارسه طبقة ضد طبقة، أو دولة متحدينة على مجتمع ضعيف. ويرتكز الغزو الثقافي على أن ينظر المغززون إلى واقعهم من خلال نظرة الغزاة لهم، ويقدر ما يقدر هؤلاء الغزاة، بقدر ما يتأمن وضع الغزاة. ولأجل أن يتحقق هدف الغزو، فلا بد أن يقتنع المغززون أولاً ببنيتهم، لأن في اقتناعهم بالبنية اعترافاً بعلوية الغزاة، وفي هذا الاعتراف، يكمن التحول الذي يؤدي بالمغززون إلى تمثّل خطى الغزاة في طرائق مشيهم وبسهم وسلوكهم الاجتماعي، وبذلك يتحقق الازدواج في شخصياتهم.

ويتضح من ذلك أن الغزو هو أداة للسيطرة من جهة، ونتيجة لها من جهة أخرى. وكغيره من مبادئ نظرية القهر والعمل اللاهوائي، هو في الحقيقة نتاج طبيعي لمجتمع القهر، ذلك أن التركيبة الاجتماعية الصارمة التي تقوم على مبادئ القهر، تؤثر بلاشك على مؤسسات تربية الأطفال وتعليمهم، فهذه المؤسسات تتشكل بحسب طبيعة النظام الذي تنتمي إليه وتتخذ منه وسائل لنقل خرافاته وقويهااته وأساطيره، ولعله من المعروف أن البيوت والمدارس لا توجد في فراغ، وإنما توجد في مجتمع ما، وفي ظل السيطرة تصبح المدارس من مستوى الحضارة إلى مستوى الجامعة فرائخات لغزاة المستقبل، ومن المحتم أن تعكس على علاقة الابن وأبيه كل

والوسائل المستخدمة لتحقيق هذا تتمثل في القهر البيروقراطي والتضليل الثقافي، مثل التركيز على قضايا جانبية وجزئية يجبرون بها الناس عن رؤية الواقع في صورته الشاملة مثل شعار «تنمية المجتمع»، حيث تقسم المنطقة إلى مجتمعات محلية دون دراسة عميقة لطبيعة هذه المجتمعات ككل متكامل. أيضاً ما يسمى ببرامج «تدريب القادة» التي لا تستهدف سوى عزل الناس عن واقعهم، كذلك نبذهم لمفهوم الصراع الطبقي، فالقاهرون لا يرغبون في تمييز أنفسهم كطبقة قاهرة، فهم يطالبون دائماً بإيجاد نوع من التفاهم والانسجام بين أصحاب العمل والعمال، دون إدراك لأن التناقض بين هاتين الفئتين يجعل الانسجام بينهما مستحيلاً.

٣ - الاستغلال: تسمى الطبقة المستغلطة إلى أن تجعل كتلة الناس تتوافق مع أهدافها، ويقدر ما تكون الجماهير غير ناضجة في خبرتها السياسية بقدر ما تسهل عملية استغلالها، ويقوم الاستغلال على أسطورة، يستهدف بها القاهرون إبعاد الناس عن تحقيق طموحاتهم، وهي أسطورة البرجوازي. فالتأييد الذي يمنحه الناس لما يسمى بالبرجوازية الوطنية في مواجهة ما سمي بالراسمالية الوطنية، هو نموذج لأسطورة البرجوازي، وهو نوع من إقامة الحلف الزائف بين القاهرين والمقهورين. والملاحظ أن القاهرين لا يلجأون إلى أسلوب الاستغلال إلا عندما يبدأ الناس تحركهم ضد مجتمع القاهرين. وتتعدد أساليب الاستغلال، فمنها جر الأفراد إلى نزعة تحقيق النجاح الفردي، وهي نزعة سائدة عند البرجوازيين، فالتسلطون يتخذون القادة الجماهيريين هدفاً لذلك، وهم بهذا يعملون كوسطاء بين الطبقة المستغلطة والجماهير، وفارسون نوعاً من الازدواجية تتميز فيه نفوسهم بخصائص

من هم القاهرون ؟

تتضح من العرض السابق لمبادئ نظرية القهر، عدة سمات للقاهرين:

أولاًها: الامتلاك، فبهيون الامتلاك، يفقد القاهر اتصاله بالعالم، فهو يعول كل شيء حوله إلى وجود خاضع لسلطته بصرف النظر عن كينونة هذا الوجود. والتقود عند هؤلاء، هي عماد كل شيء، ولا هدف للإنسان في الحياة، سوى تحقيق الريح، إلا أن هذا الامتلاك، لا يعتبر في نظرهم حقاً شائعاً لكل الناس.

ثانيها: الكرم الزائف، وهي تتجلى بوضوح في السلوك الأبوي الذي يمارسه القاهرون مع المقهورين، والذي من شأنه تكريس اعتمادية المقهورين على القاهر، ويتضح هذا في التعليم البنكي، الذي يعد منحة من القاهر للمقهور.

ثالثتها: السادية، وهي نتيجة النزعة الاحتلالية، فهم يعتبرون أن كل ما آله إليهم بطريق القهر، حق قد كسبوه بمجهودهم، وهم ينكرون على غيرهم هذا الحق، لأن الآخرين في نظرهم غير أكفاء وكسالي، وهو أيضاً حيب للحياة مشوه بل هو على الأصح حيب للموت، فالشخصية القهرية، تجنح بالضرورة إلى تدمير الطاقة الإبداعية والتقديرية لدى المقهورين، وهم في ذلك، يستخدمون العلم والتكنولوجيا من أجل تحقيق أغراضهم التي تتركز في الإبقاء على نظامهم القهري القائم على الاستغلال والبطش..

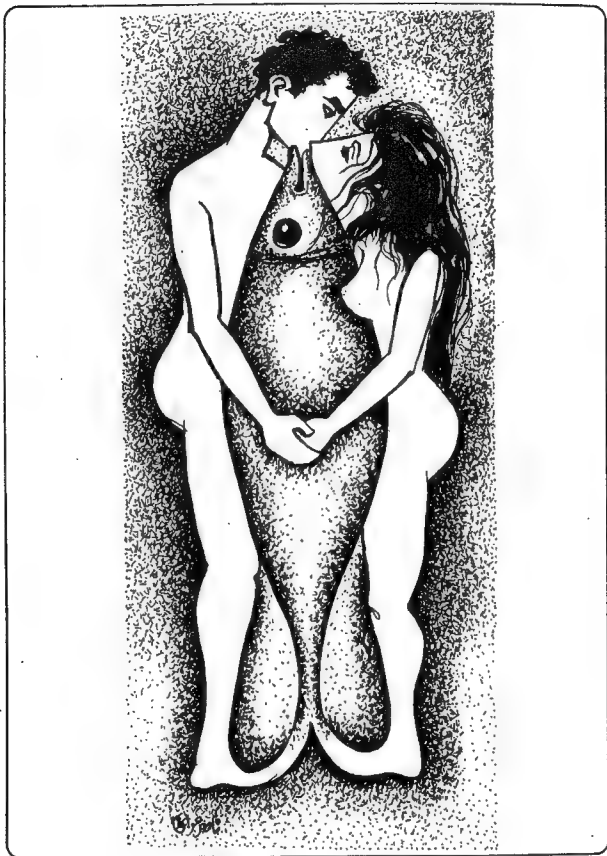
من هم المقهورون ؟

في المقابل، نجد أن المقهورين، يتسمون بسمات، هي في حقيقتها انعكاس للمجتمع القهري، والجزء الملبى في علاقة القاهر- المقهور.

أولاًها: القندرية والإيمان بالخط والنصيب، وهم انعكاس لامتشالهم لحقيقة القهر المستبظنة

الظروف الثقافية التي تسيطر على المجتمع الخارجي، فإذا كانت المبادئ التي تخترق جدار المنزل صارمة ومتحجرة، ومبنية على فلسفة القهر، فإن المنزل سيفقد أساس القهر، ذلك أن أي تحقيق للعلاقة الصارمة بين الأب وابنته، يجعل الأطفال يستنبطون السلطة الأبوية، وما يحدث في المنزل يتكرر في المدرسة. وهكذا، فبمسبب استبطان السلطة الأبوية التي تغذيها المدرسة، فإن هؤلاء الأطفال حين يشبهون ويصبحون رجالاً متخصصين، يبدأون في إعادة نفس الأساليب التي أسس تعليمهم بها.

هكذا، ينجي التعليم كوسيلة لغرس قيم ومبادئ المجتمع القهري، وهو ما يسميه - فريرى - بالتعليم البنكي. ونجد في هذا النوع من التعليم، تجسيدا لكل مبادئ نظرية القهر السابقة أو العمل اللاحواري، فهو يركز على الاحوار، حيث إنه ضرب من الإبداع، يحول الطلاب فيه إلى بنوك ويقوم الأساتذة بدور المودعين، والتلميذ بدور المتلقي، فلم يعد الأستاذ وسيلة من وسائل المعرفة والاتصال، بل أصبح مصدراً للبيانات، ومصدراً للمعلومات ينتظره الطلاب في صبر ليتذكروا ما يقوله ثم يعملونه، أيأ كان الموضوع - فيما عامة أو أبعادا عقلية مستمدة من الواقع - فإنه يظل فاقد للحياة. وفي الحقيقة تتجلى مهمة التعليم البنكي، في تقليل القدرة الإبداعية عند الطلاب أو إغنائها تماماً من أجل خدمة أغراض القاهرين الذين لا يرغبون في أن يصبح العلم مكتشوفاً لهؤلاء، أو أن يصبح موضوعاً للتفسير فهو يقضى على الملكية التقديرية للطلاب من أجل أن يتأقلموا مع ظروف القهر التمنثلة في السيطرة والاستغلال. فالتعليم البنكي يتميز بلمهجه المتعالية وهو وسيلة القاهرين، لفرض سيطرتهم الأبوية على المجتمع، ولغرض ثقافة التسلط.



رابعتها: وهي سمة نتيجة طبيعية لكل ما سبق، وهي الخوف من الحرية.

وعلى الرغم من أن المقيدين لا يستطيعون تحقيق وجودهم الذاتي بدون الحرية، إلا أنهم في الوقت نفسه يخشون الحرية، ويترجون بين إحساسهم الخاص وإحساس القاهر المتمثل في ضمائرهم، وهكذا يحدث الصراع بين أن يكونوا أنفسهم، وأن يكونوا فاعلهم، وهذا هو ما يحول بينهم وبين الإسهام الفعال في مخاض الحرية.

بناء على ما سبق، نجد تناقضا قائما بين القاهر والمقهور، هذا التناقض هو الذي يحول للمقهور القيام بعملية التحرر، والذي به يستطيع تحرير أنفسهم والقاهرين في الوقت نفسه، وهو ما لا يستطيعه القاهرون، لأن إحساس القاهر بكونه كقاهر، يسبب له ضيقا، هذا الضيق لا يقوده إلى أن يتفاعل مع المقهورين في حركة واحدة، بينما متى أدرك المقهورون حقيقة الاضطهاد، وأنهم يعيشون في علاقة جدلية، يمثل وجودهم النقيض المضاد لوجود القاهرين، كان ذلك في حد ذاته ضرا من التحرر.

وهذا هو ما يمثل إشكالية الكتاب، حيث تتمحور حول سؤال أساسي هو: كيف يستطيع المقهورون المقسوم والذين لا يشعرون بوجودهم المتحقق أن يسهموا في تطوير أسلوب تعليمي يستهدف تحريرهم؟

ويجيب باولو فرييري عن هذا بأن الإجابة عندي، هي أنهم بمجرد أن يكتشفوا حقيقة وجودهم كرهائن في أيدي القاهرين، يبدأون مخاضا سيصفر ولا شك عن ولادة حريتهم، ولابد لنا أن نعلم أن هذا المخاض سيتعثر كثيرا إذا ظل هؤلاء يمارسون ازدواجية الكينونة (...). ويؤكد من ذلك أن تعليم المقهورين، هو أداة نقدية، يكتشف فيها المقهورون حقيقة أنفسهم وحقيقة

داخلهم. ونتيجة لتدمير الطاقة الإبداعية، والملكية النقدية لديهم، والتي تؤدي إلى عدم إدراكهم لجقائق الوضع المزرى، بسبب التضليل الثقافي والغزو الذي يعيشون تحت وطأته، وبناء عليه، فإن العنف المتراكم، نتيجة الوضع المزرى الذي يعيشون فيه، يتوجه إلى زملائهم وليس إلى قاهريهم، وهو الأمر الذي يجد تفسيره في استبطانهم لشخصيات قاهريهم، فكانهم يقومون بطريقة غير مباشرة بمهاجمة القاهرين.

ثانيتهما: ازدواجية الكينونة، يشعر المقهورون في مرحلة من مراحل حياتهم بشيء من التوافق مع قاهريهم، فلا يكادون يحسسونهم خارج أنفسهم، أي يقومون بتمثل القاهر، وهو ناتج عن عامل التوقيف - الذي سبق ذكره - وناتج عن أن تصوراتهم قد أصبحت بحقيقة الاضطهاد الذي يعانونه في كل يوم بدرجة جعلتهم لا يشعرون بضرورة التماس من أجل تغيير التناقض.

ثالثتها: تؤدي هذه الازدواجية إلى سستين فرميتين:

١ - الرغبة الجارفة في تمثيل حياة القاهر، وأن يعيش المقهور على طريقة القاهر وتصبح أساليب القاهر، مطمحا من المطامح التي يرنو إليها المقهور، وتبدو هذه الظاهرة، لدى الفئات المقهورة من الطبقة المتوسطة، التي تتطلع إلى المساواة مع أفراد الطبقة العليا.

٢ - تحقير الشعور الذاتي، والمصاحب بسلوكيات انتحارية، ولقد استمد المقهورون هذه الحقيقة من استبطانهم لأراء القاهرين المتأصلة في نفوسهم، والتي تعود إلى التزعة الاحتلالية لدى القاهرين، الذين يرون الآخرين كسالي، وغير منتجين، وعليه يفقد المقهورون الثقة في أنفسهم، بل ويترددون ثقة بقاهريهم، فتعود إلى الرغبة الجارفة لديهم في تمثيل حياة قاهريهم.

قاهريهم كضحايا للزعات اللاإنسانية». وهذا هو هدف كتاب «تعليم المقهورين»، وهو نوع من التعليم حرى بأن يصاحب المقهورين خلال نضالهم المستمر من أجل استعادة إنسانيتهم، ويعتمد على تجلية القهر أمام المقهورين، حتى يتسنى لهم النضال من أجل اكتساب حريتهم.

إن «تعليم المقهورين»، يستند إلى نظرية العمل الثورى أو العمل الحوارى والتى تناقض نظرية القهر أو نظرية العمل اللاحوارى، وتستند نظرية العمل الثورى أو الحوارى إلى عدة مبادئ:

١ - التعاون : الذى يقابل الغزو أو الاستلاب فى نظرية القهر. فالتعاون يقوم على أن الفاعلين يلتقون جميعا فى علاقة تعاونية من أجل تطوير العالم، وإذا كان «الأنا» اللاحوارية تحول «الأنت» إلى مجرد شيء، فإن «الأنا» الحوارية تدرك أن «الأنت» قد أدركت واقعها، وأن الحتم أن تدخل مع «الأنا» فى علاقة جدلية من أجل تغيير العالم، وهكذا فإن نظرية العمل الحوارى لا تحتتمل وجود جماعة يقتصر دورها على السيطرة، وجماعة يقتصر دورها على الانقياد، بل تتضمن أناسا لهم هدف واحد يسيرون إليه، هو تطوير العالم بعد تمييزه. وهذا لا يعنى انتفاء دور القادة، بل يعنى أنه لا يحق لهؤلاء القادة، أو القائمين على العمل الحوارى، أن يمتلكوا الناس أو يوجههم بطريقة عمياء نحو الخلاص، لأن مثل هذا الخلاص سيكون منحة من القادة إلى الناس. هذا التعاون، يقسم على منهجية طرح الحقيقة كمشكلة، وهو ما يعنى التحليل الناقد للواقع، بحسبنا عن الشعارات والممارسات التعويضية التى يقوم بها القاهرون، من أجل مزيد من التضليل.

٢ - الوحدة من أجل التحرير: بينما يلجأ المتسلطون فى نظرية القهر إلى سياسة «فرق

تسد» من أجل إحكام القهر، فإن دور القادة فى نظرية العمل الحوارى، يحتم عليهم أن يعملوا دون كلل، لتحقيق الوحدة بين المقهورين من جهة، وبينهم وبين الناس من جهة أخرى، من أجل تحقيق هدف التحرير، وهو الأمر المستحيل تحقيقه دون ممارسة، فالمتسلطون يستطيعون ذلك باستخدام سلاح القوة، وهو ما لا يستطيعه الثوريون. والمتسلطون يستطيعون تنظيم أنفسهم برغم الخلافات، والتى يمكن مجابهتها بالوحدة، عند أى تهديد، والثوريون لا يستطيعون أن يسيروا دون الجماهير لأن وحدة المتسلطين تكتسب وجودها من التناقض القائم بينها وبين الجماهير، وعلى العكس، تكتمل وحدة القادة الثوريين بإزالة هذا التناقض. والوحدة الحقيقية لابد أن تتم على المستوى الإنسانى وليس على مستوى الأشياء، أو عن طريق الشعارات التى تزدى فى النهاية إلى تجميع بشرى يمارس دورا ميكانيكيا دون أن يعى أهدافه، بل لابد للوحدة أن تتم فى إطار من الوعى المتبادل بين القاعدة والنخبة، ولابد للجماهير كى تتحد من أن تقطع الصلة بالسكر والحرافة التى هى من مقومات عالم القهر، وتستعيض عنها بالعمل الثقافى، ذى الطبيعة التاريخية والراقعية.

٣ - التنظيم: وهو الرد الحاسم على نزعة الاستغلال، ويرتبط دائما بالوحدة، وتطور طبيعى لها، وهو عملية يبدأ من خلالها القادة الثوريون، تعليم الناس معرفة العالم. على الرغم من أنهم لا يقرولون كلمتهم الخاصة فى ذلك، وهو فى حقيقة الأمر، دليل على التواضع والشجاعة، والمشاركة فى العمل الجماعى، حيث يتفادى الناس به الوقوع فى أخطاء العمل اللاحوارى، وهو أمر يختلف أسلوبه بحسب الظروف

عن العالم، لأنه إن اقتصر الأمر على ذلك فمعناه أن دور القادة الثوريين سيحدد عند هذه الرؤية، لأن الاستسلام المجرد لتطلعات الناس مرفوض أيضاً، حيث إنه في بعض الأحيان، لا يتجاوز طموح الناس رغبتهم في زيادة مرتباتهم على سبيل المثال، فإذا انصاع القادة لرغبات الناس سيكون هذا هو الاستسلام، وإذا تجاوزوه مستعيطين عنه بأمر آخر، فسيكون هذا هو الفوز الثقافي، أما الحل، فهو طرح الأمر كمشكلة، وبمصلهم هذا فإنهم يطرحون موقفاً تاريخياً، يمثل طلب زيادة الأجور بعداً من أبعاده، وسوف يتضح فيما بعد أن مطلب زيادة الأجور لن يكون هو الحل وحده. إن هذا الحل، هو تجسيد لمفهوم «الفكرة المولدة» والتي تعد نقطة البدء في عملية التألف الثقافي، كما تعد بداية المادة التعليمية للمعلمين الثوريين في عملية التعليم.

يتضح مما سبق، أن الفاعلين أو القادة الثوريين، يجب أن يتسموا بسمات مهمة لتحقيق هذا العمل الحواري. وقد ناقش باولو فريري، نزعة بعض القاهرين في هجر طبقتهم القهرية والانتحياز إلى طبقة المقهورين، فكثيراً ما يتميز هؤلاء في وضعهم الجديد بنوع من الكرم يشبه ذلك الكرم الزائف الذي مارسوه في مجتمع القهر. ولا ينكر أن هؤلاء المعتنقين الجدد لقضايا المقهورين، يريدون تصحيح ذلك الوضع غير العادل، ولكنهم بسبب خلفيتهم الثقافية، يريدون احتكار هذا الدور لأنهم لا يثقون بالناس، في حين أن الثقة بالناس هي أساس التغيير الثوري وهي أول سمة للقادة الثوريين، حيث يجب عليهم الثقة بالمجاهير واستطاعتهم استخدام عقولهم، ومن لا يستطيع أن يتفاعل مع الجماهير، متهما إياهم بالجهل هو في الحقيقة مخادع لنفسه، ويجب

التاريخية التي يعيشها الشعب. ويتضمن التنظيم أيضاً في طياته الفرق بين السلطة والسلط، فالتنظيم يحتاج إلى السلطة حتى لا يكون هناك تسلطاً ويحتاج إلى الحرية، حتى لا تكون هناك فوضى، لأنه ليست هناك حرية بدون سلطة، ولا سلطة بدون حرية في سياق العمل الحواري الفعلي.

٤ - التألف الثقافي: إن العمل الثقافي هو في جميع الأحوال عمل منظم يستهدف البيئة الاجتماعية، إما بفرض المحافظة عليها وإما بفرض تطويرها. والعمل الحواري يستهدف احتواء التناقضات، ولكنه في الوقت نفسه، لا يمكن له أن يتخلى عن العلاقة الجدلية بين الدوام والتغير، ففي التألف الثقافي، يدخل القادة عالم الجماهير كمعلمين منهم، مهمتهم التركيز على أن يعرفوا عن الناس، ويتلمحوا معهم ليصبحوا مشاركين لهم في العمل الذي يقومون به سوياً تجاه العالم، والمتمثل في تطوير الواقع لأجل تحرير المجتمع. فالعمل الثقافي كعمل تاريخي، هو وسيلة يتفق بها الناس على ثقافة التسلط، ومن ثم يجب على القادة أخذ رأى الناس في العالم مأخذ الجدد، لأنه يتضمن اهتمامات الناس وشكوكهم وأمالهم وطريقتهم في النظر إلى القادة، بل وطريقتهم في النظر إلى أنفسهم وإلى القاهرين، وهم أيضاً يصرّون عن معتقداتهم الدينية وقدرتهم وطاقة احتمالهم، وليس بالإمكان رؤية أي عنصر من هذه العناصر، بمعزل عن الآخر، لأن الرؤية لا بد لها أن تكون شاملة، وإذا كان التسلط يهيم أن يرى هذه الأشياء مجتمعة من أجل الاستعانة بها في إحكام سيطرته، فإن القادة الثوريين يسعون لمعرفة لتحقيق التألف الثقافي، ولا يعنى التألف أن تكون أهداف العمل الثوري مقصورة على أهداف وانطباعات الجماهير

السابق. فالتعليم الحوارى يستهدف الحرية، وهو بهذا يركز على الإدراك، أكثر مما يركز على نقل المعلومات مثل التعليم البنكى، وهو فى هذا السياق يتبع منهج طرح المشكلة وتحليلها وتحليلها نقدياً واضحاً، عن طريق «الفكرة المولدة» التى تأتى فى سياق مشكلات وواقع الجماهير، وتطرح «كموقف» يتم تحليله مع الجماهير، الأمر الذى ينفذ إلى تطوير الملكة النقدية للجماهير، حيث سيبدأون رؤية العالم، على أنه ليس كتلة جامدة، بل على أنه حركة متطورة. وعلى الرغم من أن هذه العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم، تظل مستقلة عن الكيفية التى يرى الإنسان بها هذه العلاقة أو لا يراها، فمن المؤكد أن أسلوب الفعل الذى يتخذه الإنسان فى الحياة يعتمد إلى حد كبير على نظراته إلى العالم.

وإذا كان التعليم البنكى يقوم على وجود معلم «حاك» وتلميذ «متلقى»، فإن التعليم الحوارى، يحل مشكلة التناقض بين التلميذ والمعلم، لأن مادة التعليم فى هذه الحالة المتمثلة فى مفهوم الفكرة المولدة، تأتى من المشكلات والواقع الحى للجماهير، تأتى فى وضع وسطى ومشترك بين المعلم والتلميذ، والعلاقة الأفقية التى تنشأ بينهما تساعدهما على الوعى بمادة التعليم، وتجعل المدرس يتعلم أيضاً من خلال حوارة مع الطلبة، الذين يقومون أيضاً بمهمة التدريس. ويبدو من ذلك أن كلا من الطلبة والمدرسين يشتركون فى عملية واحدة. وبذلك تنعكس علاقة المعلم والطالب، والطالب والمعلم على كل منهما وعلى العالم، دون عزل لهذا الانعكاس من الواقع، وينشأ بذلك ما نسميه الفكر والعمل.

البرنامج التعليمى أو السياسى
للحركة الثورية

عليه مراجعة نفسه مرات ومرات. من جانب آخر، يجب على القادة ألا يابهوا للاعتماد العاطفى من جانب الجماهير، فقد تعود هؤلاء على هذا النوع من الاتكالية، خلال ظروف القهر، والتى يجب أن تزال عن طريق العمل والوعى.

كذلك يجب ألا يعتمد القادة على أسلوب الشعارات، أو حشو عقول القهورين باعترافات عن الحرية، من أجل كسب قنوتهم، وأخيراً يجب أن يتسموا بالالتصام الحقيقى إلى الجماهير والعمل اللاموارى والشجاعة وحب الجماهير إلى درجة التضحية، والفهم الكامل للجماهير، ومن ثم فهم عدم ثقة الجماهير بهم أو عدم مشاركتهم أو حدوث بعض الحيلانات، وذلك نتيجة الازدواجية والحرف.

تحقيق مبادئ العمل الثورى أو العمل اللاموارى، من خلال الحوار. والحوار فى نظر بابلو نيريرى هو الكلمة، والكلمة فى مدلولها الحقيقى تتجاوز قيمتها كوسيلة لتحقيق بها الحوار، وذلك لما تتميز به من بعدى الرؤية والفعل، فهذان البعدان متلازمان بحيث لا يغنى أحدهما عن الآخر.

والحوار يقوم على التواضع والثقة، وتكرس العلاقة الأفقية بين المتحاورين، ذلك أن الذى ينشأ من مثل هذه الحوار هو علاقة تضامنية فى معرفة العالم وإدراكه، كما أن الحوار لا يمكن أن يتخذ من الأساس بيئة له، لأنه لا يمكن له أن يوجد دون تفكير نقدى، يشخص العلاقة القائمة بين الناس والعالم، ذلك أن التفكير الذى يرى الحقائق كحركة تطويرية غير منفصلة عن العمل، هو التفكير الذى يستثيره الحوار المجدى.

إن هذه النظرية الحوارية تجد وسيلتها فى عملية التعليم الحوارى، الذى يستند على الحوار بالمدلول

ومن أهم الموضوعات التي لا غنى عنها المفهوم
الانثربولوجي للثقافة.

هكذا عرضنا كتاب «تعليم المقهورين»
لباولو فريري، بطريقة محايدة، بدون تدخل نقدي:
الفرض من العرض المحايد، هو إتاحة الفرصة
لقراءته في المقام الأول، للتعرف على نظريته في
العمل الحوارى، التي نعتقد أن معرفتها مقصورة
فقط على متخصصى التربية، والجمعيات التي
«تحاول» تطبيق نظريته.

إلا أننا برغم العرض المحايد، نود أن نرصد -
سريعا- النقاط التالية:

تشير قراءة «تعليم المقهورين» الذي يعد
الكتاب الأساسى لفريري سؤاليين، في ذهن قارئه:
أولهما: هل نظرية العمل الحوارى، تعتبر بالفعل
نظرية في تعليم الكبار؟ ثانيهما: لماذا الكبار،
هم الفئة المستهدفة لهذه النظرية؟

لقد أشار باولو فريري، في تحليله لمؤسسات
المجتمع القهرى، كالأُسرة والمدرسة، إلى العملية
القهرية التي يمر بها الأطفال، وينتج عنها - في
نهاية الأمر - رجال ونساء قاهرون ومقهرون،
ليعيدوا إنتاج المجتمع القهرى، وفي هذا السياق
لا يمكن فصل المدرسة عن البيت.

إذن، فهل يمكن أن نقترح إجابة على السؤال
الثانى: «لماذا استهدف باولو فريري «كبار السن»
كفئة- إذا صح التمييز- لتطبيق نظريته؟» أن
باولو فريري اختار الكبار لأنهم أولئك الذين لم
يمروا بتجربة المدرسة من جهة، والذين يعيشون
القهر من خلال ممارستهم الحياتية اليومية من
جهة ثانية، وأخيرا، لأنهم هم الذين يستطيعون
بالفعل تنشئة جيل آخر على مبادئ نظرية العمل
الحوارى التي تبذلهم عن أن يمروا بنفس عملية
القهر.

قام باولو فريري بوضع نموذج إجرائى، لتطبيق
نظرية العمل الحوارى في عدة خطوات نردها
فيما يلى بإيجاز:

١ - تحديد المنطقة المراد بها تحقيق العمل
الحوارى.

٢ - تكوين معرفة أولية عن المنطقة بواسطة
بعض المصادر الثانوية لمساعدتهم فى القيام
بالمراحل الأولى من البحث.

٣ - يبدأ الباحثون زيارتهم إلى المنطقة دون أن
يفرضوا أنفسهم على الناس.

٤ - تحديد التصورات عن المنطقة وتسجيلها.

٥ - ملاحظة كل ما يتعلق بأنشطة وضروب
الحياة فى المنطقة وتسجيلها.

٦ - عرض الملاحظات المسجلة على بقية أفراد
الفريق، من أجل دروسها وتحليلها بواسطة
المختصين أو بواسطة مساعديهم من المتطوعين
المحليين.

- فى هذا السياق، من المهم التركيز على
التناقضات الثانوية، لأنها فى حد ذاتها ضرب من
التحدي، والتركيز على معرفة ما يسميه
«جولدمان» الوعى الحقيقى والوعى الكافى،
فالوعى الحقيقى يوحى بعدم إمكان تجاوز
الإمكانات غير المجرىة، ولكن من خلال التجربة
يدرك الإنسان إمكان هذا التجاوز وبذلك يتحقق
وعيه الكافى.

٧ - ترجمة الموضوعات بصورة مباشرة أو ضمنية
على أن تصنف الموضوعات بحسب العلوم التي
تنتمى إليها.

٨ - تحليل الموضوعات لاختيار الأسلوب الأمثل
لعرضها.

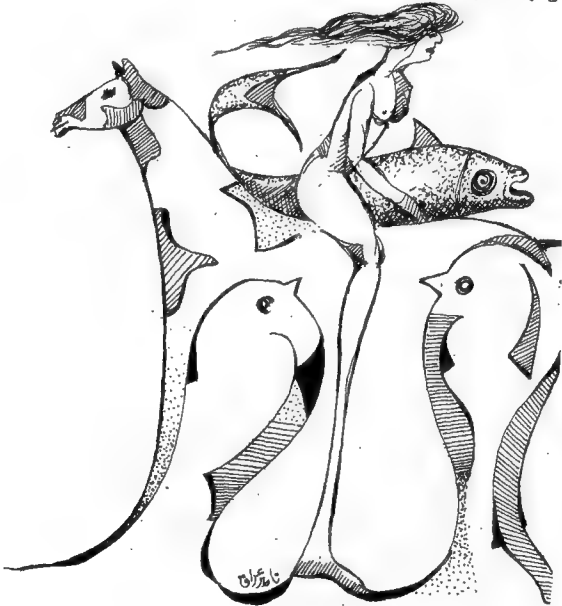
إذا لم يتمكن الباحثون من إجراء تلك الخطوات
بسبب ضعف الإمكانيات المادية، فيمكنهم بأقل
قدر من الموضوعات تخير نظم معينة لبحثها.

والسؤال الأخير الذى نود طرحه: ألا يستحق الأمر، فى سياق هذه الحملة القومية (حكومية وأهلية) لنحو الأمية، أن نتساءل: ما معنى محو الأمية؟ وهل الغرض هو تعليم القراءة والكتابة فقط؟

وأخيرا: هل سيظل مثقفونا باختلاف مجالاتهم المعرفية مهتمين بأنفسهم عن هذا الأمر إلى الأبد؟

من الممكن كذلك، أن تمساهم هذه الإجابة البسيطة، المقترحة، من الإجابة على السؤال الأول وهو «هل تعد نظرية العمل الحوارى، بالفعل نظرية فى تعليم الكبار؟».

كلمة أخيرة: إن ما قدمه باولوفيرى، ليس وصفا جاهزا للتطبيق فى أى بلد، بل هى نظرية يرتبط منهجها فى التطبيق بخصوصية البلد التى تُطبق فيه النظرية، وبالظروف التاريخية السائدة فى مرحلة تطبيق النظرية.



السيرة الذاتية لهاولو فريري

وُلد لهاولو فريري عام ١٩٢١م في مدينة «رسيغي» بالبرازيل، وقد تأثرت عائلته بالأزمة المالية العالمية التي وقعت عام ١٩٢٩م، مما اضطره إلى التوقف عن مواصلة تعليمه، والخروج للعمل، ولم يستطع العودة إلى دراسته إلا بعد أن كبر أخوته، وقد دخل الجامعة، حيث درس فيها ليكون مدرسا للغة البرتغالية، ودرس إلى جانب ذلك القانون، وانضم إلى مهنة المحاماة. وقد ازداد اهتمامه بعلم الاجتماع والتربية في تلك الفترة، وبعد عام ١٩٤٤م، عمل في «حركة العمل الاجتماعي الكاثوليكية» ونال درجة الدكتوراه في محو أمية الكبار وتعليمهم من جامعة «رسيغي» عام ١٩٥٩، حيث عين أستاذاً كرسي تاريخ وفلسفة التربية بالجامعة نفسها. في عام ١٩٦٢م، عين مديراً لمشروع محو أمية الكبار بمدينة «رسيغي»، حيث بدأ فريري بتطبيق حلقات الثقافة. وفي عام ١٩٦٣م، وجه له رئيس الدولة دعوة ليتولى إدارة المشروع القومي لمحو الأمية، إلا أن الأمر لم يكتمل بسبب الانقلاب العسكري في إبريل ١٩٦٤. وقد أبعدته السلطة العسكرية عن الجامعة واعتقلته، واعتبر فريري لاجئاً سياسياً لدى حكومة «بوليفيا» التي لم يلبث أن وقع انقلاب عسكري فيها، فتركها وتوجه إلى شيلي في

أواخر ١٩٦٤، حيث عاش بها خمس سنوات، وعمل بجامعة وطبق طريقتها في محو أمية الكبار.

وفي عام ١٩٦٩، جاءته الدعوة من «مركز الدراسات التربوية والتنمية بجامعة هارفارد» ليلقي محاضرات فيها.

وفي عام ١٩٧٠ غادر فريري جامعة هارفارد ليعمل مستشاراً خاصاً للمكتب التربوي بمجلس الكنائس العالمي في جنيف، الأمر الذي مكّنه من ممارسة وتطبيق منهجه في كثير من بلدان العالم مثل بيرو وأنجولا وموزمبيق وتنزانيا وغينيا بيساو.

وقد منحه بريطانيا في ذلك العام، من خلال جامعتها المفتوحة الدكتوراه الفخرية.

في عام ١٩٧١ أسس في جنيف معهد «العمل الثقافي».

وقد تمكن من العودة لوطنه، بعد تغيير نظام الحكم، حيث عمل أستاذاً في الجامعة الكاثوليكية في «ساو باولو» وفي جامعة «رسيغي».

شارك فريري في ندوات وحلقات بحثية في بلدان كثيرة، مثل: كندا، وإيطاليا، وإيران، والهند، وبريطانيا، وأستراليا، حيث جاءته دعوة من مجلس الكنائس الاسترالي ليشترك في مؤتمر موضوعه «التربية من أجل الحرية والمجتمع». وقد توفي أوائل العام الحالي ١٩٩٧.

ملف



الوطن - الجامعة:

من علمانية بداية القرن إلى أصولية نهايته*

د. نصر حامد أبو زيد

تلوين بقدر ما تسمح به طبيعتنا الإنسانية. وغنى عن البيان أن موضوع شهادتى فى سياق ندوة عن «الحريات الأكاديمية» هو الموضوع الذى أصبح مشهوراً فى الإعلام العربى والغربى على السواء باسم «قضية أبوزيد». ولقد أوشكت أن أضاع لشهادتى عنواناً إعلامياً مشيراً مثل «فضيحة العصر: قضية ابتهاج ونصر»، ولكنى ترددت رغم أن المحتوى صحيح إلى حد كبير: فضيحة العصر؟ نعم، بل وكل العضور، فإذا كانت العضور السابقة شهدت ظاهرة «محاكم التفتيش» التى أقامتها الكنيسة ضد من خالفوا قواعد التفكير المستقرة وتقلدها من منظور قواعد التفكير العلمى الجديد آنذاك، فإن محكمة التفتيش فى القضية المطروحة هنا بدأت أرى جلساتها فى مؤسسة علمية أكاديمية اسمها

الشهادة على العصر من المسائل الشاقة خاصة فى قضية يصعب فيها التمييز بين الخاص والعام، أو بين الذاتى والموضوعى والشخصى والاجتماعى. ذلك أنه يتعين على الفرد الخروج من المشاعر الذاتية والأحاسيس الفردية، وعلى رأسها الإحساس العميق بالظلم الفادح. موقع الشهادة هو موقع المسئولية تجاه الأجيال المقبلة، وتجاه المستقبل بصفة عامة. وإذا كان الحاضر لا يأخذ شكله النهائى إلا فى المستقبل، فإن الشهادة عليه، أى على العصر، هى إسهام فى تشكيله وصياغته. من هنا أهمية تجاوز الأحاسيس والمشاعر الآتية مهما كانت قوتها أو خفتها، بل بسبب قوتها وخفتها على وجه الخصوص، وموقع الشهادة من جهة ثانية هو موقع الحياء والموضوعية والإدلاء بالحقائق دون تأويل أو

هدف يقتصر اقتران لزوم بهدف النخبة المصرية فى تحقيق الاستقلال وإنشاء الدولة العصرية المصرية على أساس علمى ممكن، وليس غريباً أن يكون كل من مصطفى كامل ومحمد عبده هما اللذان بدأ الدعوة لإنشاء تلك الجامعة، ثم تولى أمر الدعوة حتى تحققت كل من قاسم أمين وسعد زغلول، وافتتحت الجامعة عام ١٩٠٨.

اقتترنت الدعوة لإنشاء الجامعة بالتركيز على استقلالها التام سياسياً من جهة، وعلى كونها جامعة لكل المصريين بكل طوائفهم وانتماءاتهم الدينية من جهة أخرى. لكن الذى حدث بعد ثورة ١٩١٩ وصدر دستور ١٩٢٣ أن استقلال الجامعة صار عرضة للتهديد بعد أن تحولت إلى جامعة حكومية، وتم إطلاق اسم «غزاة الأول» عليها بدلاً من اسم «الجامعة المصرية»، والدليل على ذلك أن سعد زغلول -زعيم حزب الأغلبية- والذى كان قد ضاق بذكر «الإسلام» فى حفل افتتاح جامعة لا دين لها إلا العلم - حسب تعبيره آنذاك - اتخذ موقفاً عدائياً واضحاً من كل من «على عبد الرازق» فى محتته مع الأزهر عام ١٩٢٥ بسبب كتاب «الإسلام وأصول الحكم»، و «طله حسين» فى محتته بسبب كتاب «فى الشعر الجاهلى» ١٩٢٦، وذلك لانتماثهما سياسياً لحزب «الأحرار الدستوريين» المعادى لحزب «الوفد». فقال عن الأول: «قرأت كثيراً للمستشرقين ولسواهم فما وجدت من طعن منهم فى الإسلام حدة كهذه الحدة فى التصيير. لقد عرفت أن الشيخ على عبد الرازق جاهل بقواعد دينه وإلا فكيف يدعى أن الإسلام ليس مذنباً؟». وقال عن «طله حسين» بعد أن حاول استصدار قرار من مجلس النواب برأسته يدين الكتاب وصاحبه لولا تهديد «عسلى يكن» رئيس الوزراء آنذاك بالاستقالة: «هوا أن رجلاً مجنوناً يهذى فى

«جامعة القاهرة»، من أهم مبررات إنشائها واستمرارها «تدعيم البحث العلمى وتشجيعه». وإذا كانت القضية قد انتقلت من الجامعة إلى المسجد، ثم من المسجد إلى المحكمة، فإن قرار الجامعة برفض ترقيبة أحد أعضاء هيئة التدريس بها استناداً إلى تقرير يشكك فى عقيدته، كان بمثابة «حجر الأساس» فى بناء الفضيحة/القضية. من هنا سنتناول شهادتى أهم تلك المؤسسات، الجامعة، محللاً تطور نشأتها ودورها من جهة، وكاشفاً عن علاقتها بمؤسسات الفكر الدينى فى سياق هذا التاريخ من جهة ثانية.

١ - البداية :

لسنا فى حاجة هنا لسرد تاريخ إنشاء جامعة القاهرة فى بداية القرن، تمييزاً عن الحاجة الماسة للتواصل مع الفكر الإنسانى بعيداً عن وصاية الفكر الدينى التقليدى الذى كانت تمثله وتنافع عنه وتحميه مؤسسة الأزهر. كان إنشاء مدرسة «دار العلوم» عام ١٨٧٥ لتخريج معلمين يجمعون بين علوم الدنيا وعلوم الدين محاولة فى الطريق نفسه. وكان «محمد عبده» قد أسهم بدور ملحوظ فى نقل الفكر الإحيائى إلى تلك المؤسسة وتعميق منهج إحياء التراث العربى. خاصة تراث العقائدية والاستنارة، فيها. وكان إنشاء مدرسة «القضاء الشرعى»، بعد إنشاء دار العلوم، جزءاً من ذلك التيار العام الساعى لخلق مؤسسات تعليمية متخصصة مستقلة. وهى المدرسة التى تخرج فيها «سعد زغلول» و «على عبد الرازق» و «أحمد أمين» و «أمين الخولى» وغيرهم من الأسماء التى أسهمت إسهامات لا تنكر فى الحياة المصرية العامة. لكن الهدف من إنشاء جامعة القاهرة - أو بالأحرى «الجامعة المصرية» - كان الفصل التام بين مجالى «الدين» و «العلم»، وهو

فى تقريره إلى أن: «غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين، بل إن العبارات الماسية بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده بأن البحث يقتضيها، وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوافر، لذلك تحفظ الأوراق إداريا».

لكن الجامعة التى دافعت عن حرية البحث العلمى فى الربع الأول من القرن العشرين، لم تحتمل فى نهاية الربع الثانى من القرن ذاته، تحديدًا فى العام الجامعى ١٩٤٧ - ١٩٤٨ أن تمنح درجة الدكتوراه للباحث «محمد أحمد خلف الله» عن رسالته «الفن القصصى فى القرآن الكريم»، والتى قسام الشيخ «أمين الخرسلى» بالإشراف عليها. تجدر الإشارة هنا إلى أن مدرسة «دار العلوم» كانت قد ضمت إلى جامعة فؤاد الأول، وهو أمر لا يتفق مع أهم الأهداف الجوهرية لتأسيس الجامعة، كونها جامعة لكل المصريين باختلاف طوائفهم ودينهم. كانت مدرسة «دار العلوم» - وما تزال الكلية التى تحمل نفس الاسم بجامعة القاهرة - لا تقبل طلابًا غير مسلمين، شأنها فى ذلك شأن جامعة الأزهر، حتى بعد أن صارت - بدءًا من منتصف الستينيات تقريبًا - تضم كليات كالطب والتجارة والهندسة والعلوم واللغات... إلخ، كان انضمام دار العلوم ولبلا على تزايد درجة التهديد الموجهة ضد الاستقلال الفكرى والأكاديمى الذى أنشئت على أساسه الجامعة. وقد تصاعدت درجة ذلك التهديد حدة فى مسألة رسالة «محمد أحمد خلف الله». كان أحد أعضاء لجنة المناقشة التى عينتها الجامعة لفحص الرسالة أستاذًا من دار العلوم، وكانت له بعض الاعتراضات التى يفترض أن تطرح للنقاش فى المناقشة العلنية، لكن الذى حدث فيما يروى

الطريق فهل يغير العقلاء منه شيئًا؟ إذن الدين متين، وليس الذى شك فيه زعيم ولا إمام حتى نخشى من شكه على العامة. وماذا علينا إذا لم تفهم البقر».

هذا رغم أن الكتابين بما فيهما من تهوور وتجاوز ليسا - فيما يرى أحمد هيكى - إلا ثمرتين من ثمار روح ثورة ١٩١٩ «تلك الروح التى تجلت بعد نجاح الثورة، والتى كان من أهم مظاهرها الإحساس العام بالحرية، والرغبة الشديدة فى التغيير والتجديد، وهى رغبة تصل أحيانًا إلى حد الاندفاع والانحراف عن الحق والإقدام على ما لا يجوز، وهو أمر يحدث كثيرًا فى أعقاب الثورات. وقد تأكد هذا الإحساس عند كثير من المثقفين المصريين بعد صدور دستور سنة ١٩٧٣، الذى كفل للمواطنين حرية الرأى، ورفع عنهم ما كان يكبل تفكيرهم وأقلامهم أيام «سيطرة الاحتلال» (الأهرام ١٣/٥/١٩٩٦). كتاب الدكتور طه حسين: فى الشعر الجاهلى، ماذا تبقى منه؟».

وإذا كان مجلس الجامعة وإدارتها بمثلة فى أحمد لطفى السيد قد وقفا بحزم ضد محاولات فصل «طه حسين»، فمرر ذلك للمناخ الليبرالى العام المتمثل على الأقل فى التعددية الحزبية بما تتضمنه من تعدد منابر التعبير. وهذا المناخ نفسه هو المناخ الذى مكن «محمد نور» فى التعبير النهائى للتحقيق مع «طه حسين» من تبرئته من تهمة الاعتداء على المقدسات، وذلك بعد أن ميز بين أمرين: الأول متطلبات الدرس العلمى والتحليل الأكاديمى، وما تتضمنه أحيانًا من استخدام مصطلحات وعبارات قد تصادم مع ما يعتقد الناس ويؤمنون به. والأمر الثانى القصد إلى إهانة العقيدة أو السخرية منها، وهو ما يمثل جريمة يعاقب عليها القانون. وانتهى محمد نور

فى الدكتوراه ويتحول إلى الدراسات البلاغية الخالصة لى يحتفظ بالعمل تحت الإشراف العلمى للحولى.

٢ - الجامعة وثورة يوليو:

هناك الكثير من عناصر التشابه والاشترار بين حالة خلف الله واقعة ترقية أبوزيد عام ١٩٩٢، دون إهمال عناصر الاختلاف التى تتلخص فى اختلاف المناخ الاجتماعى والسياسى والفكرى فى التسعينيات عنه فى نهاية الأربعينيات، حيث كان استقلال الجامعة فى وضع أفضل نسبيا. كان قيام ثورة الجيش فى يوليو ١٩٥٢ نقطة تحول حاسمة فى الحياة المصرية على أكثر من مستوى ويأكسر من معنى. ما يهنا هنا هو تأثيرها فى الحياة الفكرية بصفة عامة وفى حياة الجامعة بصفة خاصة. بدأ الضباط الأحرار تنفيذ أهدافهم المعلنة بمحاربة الفساد، فكان من قراراتهم السياسية «إلغاء الأحزاب» باستثناء جمعية «الإخوان المسلمين». وأعلن أن سبب هذا الاستثناء أن «الإخوان» جمعية دينية وليست حزبا سياسيا. ثم تلا ذلك تطهير كل المؤسسات الحكومية من «الفساد»، فطال الجامعات فى حركة التطهير. بوصفها مؤسسات حكومية. إالة ٤٥ عضوا من أعضاء هيئة التدريس، إما إلى المعاش أو إلى أعمال إدارية. من كلية الآداب جامعة القاهرة يمكن على سبيل المثال ذكر أسماء: أمين الحولى، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم. وكان هذا القرار تنويجا لعملية إلحاق الجامعة فكريا وأكاديميا. وليس إداريا فقط. بأيدولوجية النظام السياسى الحاكم. وكان هذا القرار مسبوقا بمحاولات تصدى لها الأساتذة ونجحوا فى إيقافها، لعل أهمها القانون ٦٢٣ لسنة ١٩٥٣ الخاص بإنشاء اللجان العلمية

الحولى أنهم «لم يجتمعوا لمناقشته (الطالب) فى ذلك كما يقضى تأليف اللجان لتقرير الرسائل، ثم ما لبثوا أن اشتطوا فى العناد فانتقلوا من طلبهم - تعديل بعض فصول الرسالة مع تقديرهم لجوانبها السليمة - إلى طلب تطبيق أحكام الردة على صاحبها». ويواصل الحولى: «وتسرب الأمر إلى الخارج، بيد من لا أدري، فتلقف ناس أخبارا طائفة، وحكموا على ما لم يروا ولم يقرؤوا، بل أخفوا ما عرف ونشر، فكتب من سمو أنفسهم جبهة العلماء أن خيرا نشر فى عندى ٤٧١ و٤٧٢ من الرسالة عن بحث خلق الله ثم لم يكذب فأصبح الأمر جد خطير، وعدوه وباء أشنع من وباء الكوليرا. مع أن عند الرسالة ٤٧٣ يحمل مقالا طويلا فى التكذيب وبيان استحالة مخالفة البحث للدين».

ولا شك أن أحد أعضاء اللجنة هو الذى قام بتسريب نسخة من الرسالة - نسخها يخط يده أو نسخت له. إلى الأزهر مشفوعة بملاحظات عليها. كان الأستاذ على يقين من أن رأيه قبل المناقشة أو أثنائها سيكون صوتا واحدا من مجموع خمسة أصوات هم عدد أعضاء لجنة المناقشة. لذلك أراد أن يستعدى مؤسسة الأزهر، ويستعدى رأى العام المصرى، كله، ضد الرسالة وصاحبها والأستاذ الذى أشرف على إعدادها. وهذا ما كان، وانتهت المسألة بقرار رفض الرسالة وتحويل «المعيد» محمد أحمد خلف الله إلى عمل إدارى. وكان هناك قرار آخر يتعلق بالأستاذ المشرف، أمين الحولى، يقضى بمنعه نهائيا من الإشراف على أية رسالة لها علاقة بالقرآن أو بالحديث النبوى. كان من آثار هذا القرار أن معيدا آخر اسمه «محمد عبد الفتاح شكرى عياد» - كان قد حصل لتدريسه على درجة الماجستير فى الدراسات القرآنية تحت إشراف الشيخ الحولى - قرر أن يهجر الدراسات القرآنية



الإسلام السياسي:

كان استثناء الضباط الأحرار «الإخوان المسلمين» من قرار إلغاء الأحزاب السياسية، على أساس أن تنظيمهم ليس حزبا سياسيا وإنما «جمعية دينية»، جزءا من التحالف بين الإخوان وتنظيم «الضباط الأحرار» قبل قيام الثورة ونجاحها. لقد تصور كل فريق منهما أنه يستطيع «استخدام» الآخر لتحقيق أهدافه، لذلك فجع الإخوان في الضباط الأحرار لأنهم رفضوا تعيين خمسة وزراء منهم واكتشفوا برزير واحد، كان الشيخ أحمد حسن الباقوري، لذلك سرعان ما انهار هذا التحالف وبدأ صراع سياسي مرير، لم يتردد فيه الفريقان المتصارعان في استخدام «الإسلام» أداة من أدوات تحقيق «المشروعية» فكريا سياسيا. يجب التمييز بالطبع بين حقتين في هذا الصراع الذي مازال جاريا بصورة دموية إلى حد كبير، الحقبة الأولى هي حقبة الفترة الناصرية التي استمرت - رغم غياب الحريات الفكرية والسياسية - بدرجة من درجات الاستنارة فرضه مناخ المد الوطني والقومي القوي في النضال ضد الاستعمار العالمي والاستغلال الداخلي، والحقبة الثانية هي حقبة انحسار هذا المد، حيث تمكنت قوى الاستعمار العالمي من إحكام الحصار حوله حتى أفلحت في تطويق بهزيمة ١٩٦٧. وعلى المستوى الداخلي كانت قوى الثورة المضادة قد أفلحت - بفضل غياب الحريات التي أفضى إلى سلبية الجماهير وعزلتها، بالإضافة إلى التحالف التاريخي بين قوى الثورة المضادة وقوى الاستغلال الخارجى بسبب اتفاق المصالح - في الاستيلاء على السلطة.

في هذه الحقبة الثانية تم إحياء التحالف القديم مع الإخوان المسلمين بهدف القضاء على الحركة الطلابية المناهضة لنظام الحكم، والمكرنة أساسا

الدائمة للترقيات، والذي كان ينص على تعيين أعضاء هذه اللجان بقرار جمهوري، كما ينص على وجوب أن يزود هؤلاء الأعضاء اليمين أمام رئيس الجمهورية، وعلى أن قرارات تلك اللجان لا يجوز الطعن فيها أمام أية جهة قضائية. بعد قرار ١٩٥٤ بتطهير الجامعات من الفساد، صدر القانون ٥٠٨ في ٢٦ سبتمبر ١٩٥٤ الخاص بإعادة تنظيم الجامعات المصرية.

وقصة القضاء النهائي على استقلال الجامعة وعلى استقلال القرار الجامعي معروفة من خلال الصدامات التي امتدت مع هزيمة ١٩٦٧ وصدامات عام الخمس ١٩٧٢، فأعيد تنظيم الجامعات بالقانون ٤٩ لسنة ١٩٧٢، وتم إصدار اللائحة الطلابية التي تصادر أية ديمقراطية في الحياة الجامعية سنة ١٩٧٧، بعد مظاهرات الخبز الشهيرة في بناير، وفي ظل تنامي التيار الديني الأصولي بين الطلاب. وفي الاستجابة المخجلة من جانب إدارة الجامعة لقرارات سبتمبر ١٩٨١ - التي وصلت أحيانا إلى ما يتجاوز حدود التأييد من جانب بعض عملاء الكليات إلى مزيد من التحريض - ما يكشف عن حجم مأساة الوضع الجامعي. لقد صار الوصول إلى أي منصب إداري جامعي - من رئيس الجامعة إلى رئيس القسم - محكوما بمعايير الولاء السياسي المطلق للنظام الحاكم، ومن هنا صارت قرارات الإدارة الجامعية توجهها اعتبارات الحفاظ على المنصب، وصار صانع القرار الجامعي يتصنت صدى وقع قراره قبل اتخاذه ليقبس حدود المكسب أو الخسارة في سلم التقدير السياسي. في ظل هذا المناخ، وفي سياق المناخ العام للفساد بكل أنواعه طال الفساد أروقة الجامعة، وبدأ ينسج خيوطه في أركانها.

٣ - الجامعة ونمو تيار

فى الصعيد والمناطق العشوائية فى القاهرة، خاصة ضد «الأقباط» الذين اعتبروا بمثابة «رهائن» فى الصراع ضد النظام السياسى للدولة. ووصل المسلسل إلى «ذروة» حركته الدرامية حين قام تنظيم «الجهاد» بتخطيط المهنس «محمد عبد السلام فرج» - مؤلف «الفريضة القاتية» - باغتيال رئيس الدولة فى يوم الاحتفال الكبير، السادس من أكتوبر ١٩٨١، بعد عشر سنوات من بداية التحالف.

من الجدير بالذكر أن زيارة «السادات» للقدس فى نوفمبر ١٩٧٧، وما ترتب عليها من توقيع معاهدة الصلح المنفرد مع إسرائيل فى سبتمبر ١٩٧٨، لم تكن هى الدافع لاعتقال رئيس الدولة، كما يحلو للبعض أن يدعى فى محاولة لإضفاء مشروعية وطنية - قومية على عملية الاغتيال. كان الدافع كما يدل تتابع الأحداث هو الانتقام، الشأرى بالمعنى المعروف فى الصعيد، بسبب قرارات سبتمبر ١٩٨٠ التى تضمنت فيما تضمنته من الاعتقالات السياسية الجماعية «إعتقال» بعض القيادات من الإخوان والتيارات الإسلامية الأخرى. كان واضحا من قرارات سبتمبر أن «التحالف» الجديد يلقى نفس مصير التحالف القديم، وأنه لا يجب أن يمر هذه المرة دون عقاب. لكن قرارات سبتمبر كانت فى الواقع تعبيرا عن عجز النظام عن التأقلم مع التغييرات التى حدثت نتيجة لتغيير اتجاه حركة المشروع السياسى. ولعل هذا ما يمكن أن يفسر حالة «الارتياح» - المشوب بالقلق والتوتر - التى سادت الواقع الفعلى للحياة فى مصر. لكن فعل «الاغتيال» من أجل الانتقام يكشف من جانب آخر عن الغياب الكامل لأى بعد إصلاحى وطنى أو قومى فى مشروع تلك الجماعات، لأن استراتيجيتهم القصوى صارت الاستيلاء على

من اليساريين والناصريين. كانت بداية مؤشرات هذا التحالف الإفراج عن الإخوان فى ٢٠ سبتمبر ١٩٧١، أى بعد أقل من عام من تولي السادات السلطة وأقل من ستة أشهر من القضاء على منافسيه فى السلطة فيما صار يعرف باسم «ثورة التصحيح»، وذلك فى مايو من العام نفسه. وفى هذه الحقبة الثانية انحسر تيار الاستنارة لانحسار أسبابه رغم الوجه الديمقراطي السياسى الذى فرض على النظام أن يتجمل به. وقد أفضت ديمقراطية «الأنبياء والأطافير» - على حد تعبير الرئيس السادات - إلى أسوأ أنواع الديكتاتورية التى غا الفساد فى ظلها واستفحل. وقد مكنت تلك الظروف مجتمعة جماعات الإسلام السياسى من الانتشار والسيطرة على العديد من القطاعات والفئات الاجتماعية. غنى عن البيان أن الاشتباكات التى حدثت فى السجن داخل حركة «الإخوان المسلمين» - بفضل كتابات سيد قطب بصفة خاصة - كان لها تأثيرها فى تشييد «العنف» الدعوى سلاحا رئيسيا للقضاء على المجتمع «الجاهلى» وإقامة دولة «الإسلام». هكذا بدأ نشاط جماعة «منظمة التحرير الإسلامية» - بزعامة «صالح سرية» الذى يقال إنه كان موظفا فلسطينيا فى مقر الجامعة العربية فى القاهرة وعضوا فى جماعة «الإخوان المسلمين» المصرية - بأحداث الكلية الفنية العسكرية فى ١٨ إبريل ١٩٧٤. وفى يونيو ١٩٧٧، أى بعد أقل من ستة شهور من أحداث الانتفاضة الشعبية (التي ظل السادات يصبر على إطلاق اسم «انتفاضة الحرامية» عليها) فى شهر يناير، قامت جماعة «التكفير والهجرة» بزعامة «مصطفى شكرى» - مؤلف «الترسمات» - باختطاف الشيخ «محمد حسين الذهبي» - وكان وزيرا سابقا للأوقاف والشئون الدينية - وقتله. وتنامى مسلسل العنف

والفلسفة الإسلامية وكذلك - وإن بنسبة أقل - علوم اللغة والأدب والبلاغة العربية والتاريخ الإسلامي. يصرود الأساتذة من الإغارة وهم يحملون بالإغارة الثانية بعد الوفاء بمدة «العدة» التي يصر عليها القانون. وفي مدة الانتظار تلك يتحول التعليم إلى «تلقين»، وبحول البحث العلمي إلى «نقل» و «تقليد». وتقتن قرارات الإدارة الجامعية هذا الوضع، فتصدر اللوائح تحدد صفحات الكتاب المقرر لكل مادة من مواد الدراسة، وتحدد ثمنه بعد أن صار «الكتاب المقرر» مفهوما جامعا لا يجوز المساس به. وتخرجت أجيال من «المتلقين» حصل بعضهم على الدكتوراه بالتلقين، ثم صاروا أعضاء هيئة تدريس. وفي حى التوسع العشوائى والسباق المحموم للتوسع فى إنشاء الجامعات الجديدة، صاروا أساتذة بعد أن صار الترقى مسألة وقت كالإغارة الثانية.

٤ - الجامعة يديرها الجامع:

لم يعد أحد يستغرب أن يجمع عضو هيئة التدريس - خاصة فى مجال الدراسات العربية والإسلامية - بين التدريس فى الجامعة والوعظ فى المساجد. ولأن الوعظ فى المسجد من أهم المؤهلات - بعد الدكتوراه وتوابعها بالطبع - للترشيح للإغارة بحكم سمت الوقار وطيب السمعة الناتج عنه، فإن الأستاذ صار يمارس الوعظ فى قاعات الدرس بدلا من أن يمارس دور المعلم فى المسجد. وهكذا وصل عدد الأساتذة الوعاظ من السلك الجامعى - طبقا لإحصاء رسمى لوزارة الأوقاف سنة ١٩٩٤ - ٤٨ أستاذا و ٢٠٠ مدرسا و ١٠٦ من المدرسين المساعدين و ٤١٠ من الحاصلين على الماجستير (وأفئتهم جميعا الآن حصلوا على الدكتوراه وانظموا فى

السلطة بأية وسيلة وبأى ثمن. ولو كان «الإسلام» نفسه من الضروري الإشارة هنا أيضا إلى الدور الذى لعبته حقبة «النفط»، بدءا من ١٩٧٣ بصفة خاصة ومازالت تلعبه حتى الآن، فى توفير المناخ الملائم لهيمنة هذا التيار لا فى مصر وحدها بل فى العالم الإسلامى كله، وذلك بدعمه أيديولوجيا واقتصاديا وسياسيا. ولاشك أن نجاح الثورة الإسلامية فى إيران فى بداية الثمانينيات كان عاملا من عوامل تأجيج الانحياز نحو العنف فى تشكيل تلك الجماعات. ومن الممكن أن يفسر هذان العاملان الأخيران ذلك التزاوج غير المسبوق فى أيديولوجيا تلك الجماعات بين التأويل الهدوى للإسلامى - المتمثل فى الأيديولوجيا الوهابية - وبين الأيديولوجيا الشيعية.

ولعل أخطر آثار الحقبة البترولية على الجامعة، أنها أسهمت فى إعادة تشكيل وعى كثير من الأساتذة الذين دفعتهم ظروف الأزمة الاقتصادية وتزايد معدلات التضخم - التى جعلت مرتب الأستاذ الجامعى لا يسد المطالب الضرورية شأن الأغلبية من المصريين - إلى الهجرة المؤقتة فى شكل إغارة إلى إحدى الجامعات فى دول النفط. كانت إعادة تشكيل الوعى تتم غالبا فى اتجاه تيار «الإسلام السياسى»، خاصة أن القيادات الفكرية والمنظرين الأيديولوجيين لذلك التيار كانوا قد وجدوا فى تلك البلاد ملاذا وملجأ فى فترة الستينيات، ولحق بهم كثير من أفرج عنهم فى السبعينيات، فكونوا يؤجج جذب وتأثير. وعلى أساس درجة الاندماج فى واحدة من تلك البؤر تفتتح فرص العمل والكسب وتتهيا بحكم النفوذ التى كانت تتمتع به - وما زالت - تلك الجماعات. ومن المنطقى أن يكون التأثير أكبر بين الأساتذة الذين تقترب تخصصاتهم من دائرة العلوم الإسلامية كالفقه والتفسير والحديث

لجعل اختلاف الرأي مبرراً للعقاب الوظيفي كما حدث في مسألة الترقية. وهذا صحيح إلى حد كبير، بل إن الرأي العام الجامعي المصري في مجمله كان ضد مثل هذا التهديد لحرية البحث والاجتهاد. لكن كثيراً من حماس بعض المؤسسات المذكورة لم يصبه الضعف والوهن فقط بعد صدور حكم محكمة استئناف القاهرة في ١٤ يونية ١٩٩٥، بل أصابته نكسة خطيرة. لقد قرر قسم اللغة العربية غض النظر عن المضي في تسجيل رسالة لنيل درجة الدكتوراه، كان قد سبق له الموافقة عليها موضوعاً وخطة وإشراقاً، لمجرد أن الطالب «قبطي»، ولأن موضوع «الإسرائيليات تفسير الطبري». وزادت النكسة حدة بصدور تأكيد محكمة النقض لحكم الاستئناف في ٥ أغسطس ١٩٩٦، فقامت إدارة كلية الآداب باستبعاد كتيب نصر أبوزيد. غير المصادرة بقرار رسمي. من المكتبة الجامعية. هكذا تم استبعاد نصر أبوزيد من الجامعة مادياً ومعنوياً. والسؤال الذي يفرض نفسه: إذا كان الفاصل الزمني بين محمد أحمد خلف الله وبين نصر أبوزيد حوالي نصف قرن إلا قليلاً، فمتى يا ترى تكون المحاولة التالية للخروج من «الوعظ» إلى «البحث»، ولكسر قيود «التكفير» وتحقيقاً لحرية «التفكير»؟؟

الهامش

«من دراسات ندوة «المصرية الفكرية والأكاديمية» المهداة إلى نبيل الهلالي التي نظمها مركز البحوث العربية بالتعاون مع المجلس الأثري لتنمية البحوث الاجتماعية، والمنظمة المصرية لحقوق الإنسان، واتحاد المحامين العرب (نوفمبر ١٩٩٦).

الملك الجامعي). هل يكون غريباً بعد ذلك كله أن نقرأ أن رئيس جامعة القاهرة السابق الدكتور مأمون سلامة، كان من مريدَي السيدة نفيسة هو والسيد اللواء عبد الحليم موسى وزير الداخلية السابق، وأن كليهما كان يخصص يوماً أو أكثر من أيام الأسبوع للخلو في مسجدهما؟! لكن بعض الأمور التي لا تحتل التأجيل في الجامعة أو الوزارة، كان يحملها السكرتير للموزير أو لرئيس الجامعة ليصدر توجيهه أو قراره بشأنها. وهل أصابت الدهشة أحداً أن تنتهي شهرة أستاذ للرياضيات، كعبد الصبور شاهين، على مواعظه في مسجد عمرو بن العاص في القاهرة، وعلى مواعظه التليفزيونية في مصر والخليج، بالإضافة إلى كونه المستشار الديني لشركات الريان؟! وهل من قبيل المصادفة أن يكون إسماعيل سالم خطيباً وواعظاً بأحد المساجد بمنطقة الهرم، حيث تم وضع خطة لرفع دعوى قضائية للتفريق بين زميلين زوجين لأن أحدهما له أفكار واجتهادات لم تلق من أستاذه شاهين، ومنه بالتالي، قبولاً أو استئذاناً؟!

لم تكن الجامعة قبل هذه التطورات الحادة الأخيرة بمعزل عن التنامي التدريجي لتسيار المحافظة في المجتمع، فقد استجابت للندوات والصيحات المتشنجة ضد تدريس «ألف ليلة وليلة» ضمن مقرّر «الأدب الشعبي»، كما استجابت لصيحات مشابهة ضد تدريس رواية الكاتب السوداني الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» ضمن مقرّر «الأدب العربي الحديث»، وحاولت إرغام الأساتذة القاتنين بالتدريس على عدم تدريسهما. قد يقال إن الجامعة مثلة في مجلس قسم اللغة العربية ومجلس الكلية وكثير من الأساتذة وأعضاء هيئة التدريس والطلاب، قد عبروا بقوة عن استنكارهم

منحنيات التحول والثبات في اللغة العربية و آدابها (٢)

د. محمود إسماعيل

ففي عصر الاقطاعية ساد النشر "السلطاني" الرسمي على حساب النشر الفني "الإخواني"؛ إذ عكس الأول في موضوعاته وخصائصه الفنية ما ساد العصر من تزويق لفظي وإغراق في البديع؛ بينما مال الثاني إلى الرمز خشية الوقوع في المحذور.

يذهب أن يتغير الحال خلال القرن التالي- قرن الصحو البورجوازية الثانية- حيث نهجت قوى المعارضة في تأسيس دول متبرجة تبنت الأدباء الكتاب الذين طوروا "النشر الديواني"؛ فحفل بشراء المعنى إلى جانب تهذيب الشكل. كما تألفت "الإخوانيات" لتعكس ثقافة متطورة

جاء النشر الفني

يعكس النشر الفني في مصر ازدهار الواقع السوسيوي- سياسي بصورة مبهرة؛ سواء في موضوعاته أو أجناسه أو خصائصه الفنية. فالموضوعات جميعها مستمدة من هذا الواقع بجوانبه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية؛ حيث دارت حول المواقف السياسية للسلطة والمعارضة؛ لا شيء إلا لأن الكتاب أنفسهم كانوا متألجين بأيدولوجيات سياسية مذهبية، بعضها مؤيد للسلطة ومعتبر عنها، والأخرى تبنتها قوى المعارضة؛ عكست همومها وتطلعاتها وطموحاتها السياسية.

الرسمية بين السلطة وعمالها. و"الإخوانيات" التي تتمثل في سائر أوجه النثر غير الرسمي، وليست فقط «الرسائل التي تصدر من صديق لصديقة أو من تلميذ لأساتذه» كما ذهب بعض الدارسين. (٩٢)

بالنسبة للسلطانيات: التي بدأت على يد عبد الحميد الكاتب- في مرحلة التأسيس- كانت آنذاك نثرا مسترسلا غير مسجوع؛ لكن السجع غلب عليها إبان عصر الإقطاعية المرتجفة (٩٣)؛ عصر الإسراف في البديع من محسنات لفظية وتسجيع على حساب المعنى. (٩٤) وهو ما لاحظ أبو هلال العسكري حين قال: «ولا تكاد تجد لبليغ كلاما لا يخلو من الإزدواج» (٩٥)...

وما لاحظ أيضا من أن السجع كان متكلفا معتبفا؛ الغاية منه استعراض القدرة على تزجيجه في حد ذاته بعض النظر عن المعنى، على خلاف السجع التلقائي غير المتكلف الذي يثرى المعاني ويزيدها رونقا. يقول في هذا الصدد: «... وإذا سلم السجع من التكلف وبرئ من التعسف لم يكن في جميع صنوف الكلام أحسن منه» (٩٦)؛ وهو ما لم يوجد في النثر الديواني خلال عصر الإقطاعية. ففي هذا العصر سيطرت الأناقة البديعية على دواوين الإنشاء، وأصبحت المقياس الأعلى في حلقات الأدب (٩٧). ويصف كلودكاهن (٩٨) على تلك الحقيقة حين قال: «تبنى هذا الأسلوب طائفة الكتاب، ومن خصائصه أن مكانة التفكير فيه ضئيلة، وإبراز المواهب كان في الإنشاء». بل تجاوز هذا الأسلوب النثر الديواني ليشمل النثر عموما في تلك الحقبة «حيث انصب

وخيا لا خصبا وأسلوبا راقيا. وتعاضم انتشار ورواج أدب المكذوبين والفقراء؛ بعد أن كان مقبورا مغمورا رمزيا خلال الحقبة السابقة.

واتخذ بعدا ترفيا ترفهيا مجاريا أنماط حياة اليورجوازية المظفرة وطبقة العوام التي تحسنت أحوالها المعيشية، بعد أن كان تحريضا دعائيا خلال القرن السابق لقد تطور هذا الجنس الأدبي في موضوعاته وأجناسه القصصية والروائية؛ بحيث صار أدبا «فلكلوريا» مكتمل النضج.

كما تأثر النثر الفني الرسمي والشعبي معا بما شاهده العصر من إحياء للموروث القديم وخصوصا ما يتعلق بالأذواق الفارسية. ناهيك عن التوترات اليونانية والهندية التي طبعت النثر الفني بطابع جديد سواء في غاياته أو موضوعاته أو خصائصه الفنية.

تلك إطلالة عامة؛ أن أوان رصدها واستقراء مقوماتها وتبيان تباين صورتها واختلاف طابعها خلال قرنين متباينين في بنتيهما السوسيو-سياسية.

سبق وعرضنا لنشأة النثر الفني واتجاهاته وخصائصه- معنى ومبنى- خلال عصر التأسيس- عصر الصحوة اليورجوازية الأولى- وذلك في الجزء الأول من المشروع.

بنفس الرؤية وذات المنهج نعالج صيرورة النثر الفني خلال قرن «الإقطاعية المرتجفة» وقرن «الصحوة اليورجوازية الثانية» ينقسم النثر الفني إلى قسمين: «السلطانيات» أو الرسائل الديوانية؛ وهى المكاتبات

العصر من أمثال عيد الله بن سليمان وابن الفرات وعلي بن عيسى (١٠٦). أما عن النثر الفني "الإخواني" الذي ساد في قرن الإقطاعية؛ فكان في جوهرة نثر تعليمي يعالج موضوعات تافهة وظلت في الغالب الأعم لتفسير الدين والدفاع عنه (١٠٧).

أما عن نثر قوى المعارضة؛ فقد تأثر أيضاً في شكله بأسلوب البديع والسجع، لكنه تمثل في أدب رمزي ذي طابع حكاوي، ظاهره قصصى وباطنه حكمه غايته وتحرية ونقد الأوضاع السياسية والفكرية والدينية والمذهبية (١٠٨).

وخير مثال على ذلك نتلمسه في رسائل إخوان الصفا التي تحفل بمناجج روائية قصصية عن الإنسان والحيوان ذات طابع رمزي يستهدف نقد النظام السياسي والأفكار النصية والفبسية، وقد لجأوا إلى الرمز "تقية" خشية سلطة ثيوقراطية وعسكرية بطاشه. ولا غرو فقد كان الإخوان جماعة سرية استهدفت التنوير والترشيد في عصر سادته الفبسية والخرافة، لقد استهدفت الانتصار للعقل على النقد؛ كما ذهب باحث ثقة (١٠٩).

ولعل في رواج قصص رمزي مجهول المؤلف - كقصص الأسد والضواحي - ما يكشف عن طبيعة هذا الأدب التحريضي المنتقد للأوضاع السياسية والفكرية والاجتماعية (١١٠). وما ظهر من نثر فني يعبر عن التيار الليبرالي في عصر الإقطاعية المرتجفة؛ جمع بين النصية والتجديد، بين النقل والعقل، وبين المحافظة والابتكار. ويعبر نثر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)

الأهتمام على البنية اللغوية (٩٩). ففي مجال الفن القصصي «أصبح وكأته إطار قصصي لبنية لغوية» (١٠٠). بل سيطر هذا الأسلوب حتى في مجال العلم والتاريخ (١٠١). وهو أمر موجه ابن خلدون وندد به حين قال: (١٠٢) «جرى استعمال هذه الطريقة في الخطابات السلطانية، وقصوراً الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه، وسلطوا الأساليب فيه، وهجروا الرسل وتناسوه».

ولا غرو فقد تسابق الكتاب لإجادة هذا الأسلوب الذي كان يضمن لهم واسع الرزق وعريض الجاه (١٠٣)؛ وفي ذلك مصداق لتأثير الواقع الاقتصادي على الأدب. وهو ما فطن إليه مؤرخ الأدب المرموق - د. شوقي ضيف (١٠٤) - حين ذهب إلى أن الإسراف في التزيويق والتصنيع بالسجع والبديع كان يتسق مع حياة البذخ والترف التي عاشتها الأرستقراطية الثيوقراطية والعسكرية «فكانوا يتأنقون في طعامهم، ويتأنقوا في ثيابهم وملابسهم.. وعاشوا حياة شرب ولهو، كان له أثره في هذا الذوق المترف الذي يميل إلى أن يسرى التصنيع والزخرف في جميع جوانب الحياة من عمارة أو أطلعة أو فرش.. وطبيعي أن يسرى هذا الذوق من الحياة الاجتماعية إلى الحياة الأدبية».

ومن أبرز كتاب الدواوين الذين أخذوا بهذا الأسلوب في هذا العصر أبو العباس ثوابه (ت ٢٧٧هـ) وأخوه جعفر بن ثوابه (ت ٢٨٤هـ) وهما ينتميان إلى أسرة تولت ديوان الإنشاء والرسائل (١٠٥). تفقت في استخدام السجع والتزامه، ولقنته لوزراء

والتنديد بالشعبوية التي تفاقمت أمراضها في عصره (١١٨) كذا التحامل على اليورجوازية الهزيلة الفارقة في الترف والمؤازرة للسلطة (١١٩) كانت رسالته «التربيع والتدوير» نوعاً من النقد الساخر للأوضاع السياسية والاجتماعية (١٢٠) ولقد تبلور موقفه بوضوح في تبني هموم العوام والمهمشين؛ بحيث اعتبره أحد النقاد النابيين بامتياز «رائد القولكلوريين العرب» (١٢١)، وه «الزعيم الفكري» للصنوص والسطار والعيارين (١٢٢) مع ذلك لم يستطع الجاحظ أن يقلت من أفات ومثالب النشر الفني في عصره؛ يتجلى ذلك في اعتماده السجع والتكلف فيه أحياناً؛ إلى حد أن بعض الدارسين اعتبروا نشره يمثل مرحلة انتقال بين نشر قرن الإقطاعية ونشر القرن التالي الذي سادته الصحة اليورجوازية.

من مظاهر معطيات قرن الإقطاعية؛ ظهور وذئوع «أدب شعبي» ذي طابع تضالي واجتماعي واضح. مثل «أدب الثغور» الذي يمجّد الجهاد في مصر تقاضست فيه السلطة العسكرية والنيوقراطية من واجبها العسكري، فاحتدت الصراعات والثورات المسلحة في الداخل، وتعاطم الخطر الخارجي، خصوصاً من قبل بيزنطة التي ما فتئت تشن الإغارات على الثغور الجزرية والشامية وتعت خراباً ودماراً، قتلاً، وسلباً ونهباً، وأسراً. كذا تفاقمت الحركات الشعبوية بعد أن تفلّى العرب عن مكان الصدارة، وفتحت الباب على مصراعيه للصراع العنصري بين

عن ذلك أبلغ تعبير. فمن مظاهر ليبراليتها؛ توسيع مجال الأدب إلى حد أنه جعل كل شيء يصلح لأن يكون أدباً. لقد عالج موضوعات شتى ومتنوعة بل «مسكوتاً عنها» في بعض الأحيان؛ كالبحلاء والمكدودين والسطار واللصوص وماشابه (١١١). كما كان أسلوبه سلساً واضحاً يعبر عن فكر متكامل مستنير (١١٢). ولا غرو فقد كان معتزلاً واسع الثقافة عقلانياً موسوعياً؛ بلغت مؤلفاته نحو المائة والستين (١١٣)

لقد وصف الجاحظ أسلوبه في الكتابة بقوله: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات؛ فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً؛ حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات» (١١٤)؛ ينطلق في ذلك من واقع طبقي اجتماعي. فهو يقول: وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم طبقات (١١٥). والبلغة في نظره ما يتضمّن منها قوله: «وأحسن الكلام ما كان قليلاً يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهرة لفظه» (١١٦)

لذلك؛ كان نشره تعبيراً عن خلجات نفسه وأفكار عقله. وقد عرف بمزايا إنشائية خاصة؛ مارت تنسب إليه؛ أهمها الافتتان والاستطراد والتوازن وقصر العبارة (١١٧)

وكان هدفه ينطوي على مرامي اجتماعية؛ كنقد الأرستقراطية— خصوصاً فيما كتب عن البخلاء—

عسكرهم بغض مجالس الوعظ والاعتداء على الوعاظ وسامعهم. (١٢٨)

ومع ذلك كان العوام يهجزون مجالس الفقهاء ويرتابون مجالس الوعظ برغم مراقبتها من قبل المحتسبين. وفي بعض الأحيان كانت مجالس الوعظ تعقد سرا في أماكن غير مأهولة؛ يجري فيها تحريض العوام من المكدين والفرقيين على قتال السلطان وأعوانه، ونهب قصور الارستقراطيين والبورجوازيين. (١٢٩)

بد يهي أن يغير النموذج السائد في النثر الغني، والنموذج الشعبي وخصوصا إتجاه الجاحظ- سائر الأمصار الإسلامية التي سادتها الإقطاعية أيضا. ففي مصر- مثلا- اشتهر الكاتب ابن عبد كان الذي كان في أسلوبه «مسحة عراقية» تجمع بين طول نفس الجاحظ وبين المزاجية والسجع والإطناب وتكرار المعنى. (١٣٠)

ونلاحظ فقر مصر في النثر الإخواني، فلم تنجب كتابا مرموقين إلا في العصر الفاطمي. (١٣١)

وفي الأندلس؛ عم نشر يفوق في السجع والخيال إلى حد صار فيه أقرب إلى الشعر المنشور، حيث امتاز بالإطناب والمزاج. (١٣٢)

كما أنطوى على نزعة شعبية وإقليمية وسلطوية؛ حيث أسرف في ذكر محاسن الأندلس وفضائل العرب وطاعة السلطان. (١٣٣)

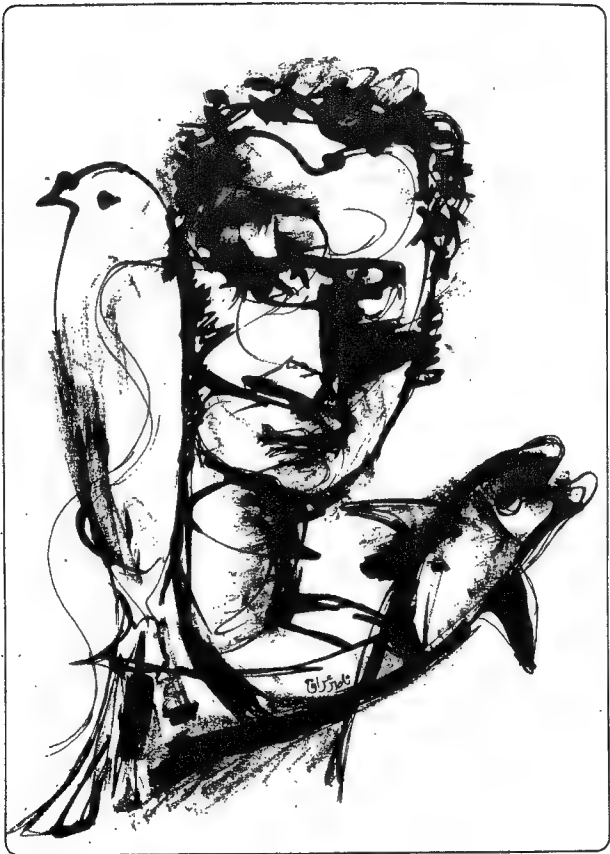
كما ظهرت بواكير أدب الصعاليك (١٣٤) على استحياء؛ بينما تعاضم خلال الحقبة التالية. وعموما لم تنجب الأندلس- خلال

الفرس والآثراك على نحو خاص. (١٣٣) وفي هذا الصدد أبدت تخطيطات العياريين والمشاطر جهودا مرضية في الدفاع عن المدن في الداخل، والنضال على الحدود.

انعكس ذلك على النثر الغني؛ فظهر أدب شعبي تحض على الجهاد كبديل لنثر الصفوة الرسمي «والإخوانيات» الترفيفية (١٣٤)، ولا غرور؛ فقد ندد أدباء السلطة بهذا الأدب الشعبي وكتبوا مصنفات تتعامل على العوام وقرائحهم الوضيعة. من أمثلة ذلك كتاب «مساوي» العوام وأخبار السفلة والأغنام» للقاضي محمد بن اسحق الصيرمي (ت ١٢٧٥هـ). (١٣٥)

ومن المؤكد أن ما أبدعه العوام من نتاج نثري قد صودر وأحرق؛ فلم يصل إلينا إلا مجرد إشارات ثانوية في كتب الأدب تحمل نتفان من نواذر وأمثال شعبية تبرز مواقف العوام السياسية ووضعييتهم الاقتصادية والاجتماعية. (١٣٦)

كما انعكست معاناة العوام وتسلط السلطان على النثر الغني؛ فظهر في هذا العصر أدب جديد أطلق عليه البعض «المقامات الوعظية» أو «الأدب الصوفي». عبر هذا الأدب النثري الذي تتضمنه كتب الزهد والرقائق- عن السخط على الحكام وكبار التجار والموسرين. وكان يسمعه العوام في مجالس الوعظ (١٣٧) فيستجاشون سخطا ومقدا على السلطة وأعوانها. كما كان يوجه إلى الحكام فيرتدع بعضهم ويخففون من جورهم وعسفهم؛ ويزداد البعض الآخر في غية فيأمرون



التي ازدهرت في هذا العصر. فيما يتعلق بالنثر السلطاني؛ فلاحظ تطورا ملموسا في ظل نظم ميترجة ذات إيديولوجيات اعتزالية وشيعية. إذ حرص حكام هذه الدول على اختيار كتابهم من ذوي الشقافات الموسوعية والنزعة العقلانية. أما الدول السننية فقد مهنتها رياح البورجوازية؛ فاهتمت برعاية الفنون والآداب والعلوم بصيغتها الليبرالية المنفتحة.

ففي الدولة البويهية؛ جمع أبو هلال الصائبي (ت ٣٨٤هـ) وأبو بكر الخوارزمي (ت ٣٨٢هـ) بين السلطانيات والإخوانيات وتطورا بهما تطورا ملحوظا. إذ صنف الصائبي مجموعة رسائل سلطانية وإخوانية تفيد من ثقافة موسوعية تؤاخي بين الطب والآداب. (١٢٩)

لقد تقلد ديوان الرسائل عام (٣٤٩هـ) إبان عهد الوزير المهلبى ورغم كونه يدين بمقيدة الصائبي. ففي الديوانيات لمع نجمه في عصر وزراء وكتاب عظام أبلو بلاه حسنا في هذا الفن كالصاحب إسماعيل بن عباد وابن العميد. امتاز أسلوبه بحسن تقسيم الكلام وعمق المعاني، فضلا عن اطراد الوصف وجزالة العبارة. كان - باختصار - «من أئمة الإنشاء الديواني؛ إذ قرن بين ثقافة البلاط السلطاني ونكاة الأديب المتقنة». (١٤٠) ورغم تدييح عباراته بالسجع، كان سجعها جميلا غير متكلف يتساق مع المجازات والجناس والاستعارات دون أن يطغى على المعنى. (١٤١)

ويعزى إليه الإفادة في نثره من

عصر الإقطاعية- كاتب مشهورا، وحصاد ما وجد من نثر فني ما كان يرقى إلى مستوى النثر الفني حقا. لقد كان محض محاكاة للمشرق اضطرت الكتاب إلى ضروب من الخلط؛ بحيث تجتمع في نثر الكاتب الواحد سائر الاتجاهات المعروفة في الشرق. (١٣٥)

ويعبر ابن عبد ربه (ت ٣٢٧هـ) عن ذلك أصدق تعبير. فموسوعة "العقد الفريد" التي حوت صنوفا من المعرفة شتى، غلب عليها الطابع الترفيحي لإمتاع النخبة الارستقراطية. (١٣٦)، فهي لذلك تدخل في باب «الفن للفن». (١٣٧) وغنى عن القول أن ابن عبد ربه لم يكن مبدعا ومبتكرا في موسوعته تلك، بقدر ما كان مقلدا كتاب الشرق في موضوعاته وأسلوبه ومنهجه. (١٣٨)

هكذا عبر النثر الفني بسائر أنواعه وأجناسه عن معطيات سوسيولوجية أفرزتها الاقطاعية المرتجلة؛ سواء في موضوعاته أو في طرائقه وأساليبه، أو في مفاهيمه وأغراضه.

بديهى أن تحدث طفرة نوعية زكمية في النثر الفني خلال قرن المصنوعة البورجوازية الثانية. لقد تطور تطورا ملحوظا في مجال الديوانيات والإخوانيات، كما ظهرت فنون نثرية جديدة عبرت عن المفرد السياسي والاجتماعي بوضوح وعلمانية، كما تطورت الصنعة والأسلوب، فضلا عن الموضوعات والمعاني؛ مقيدة من غلبة العقل على النقل ومن الإنجازات العلمية والثقافية

أصله الفارسي كان شديد الغيرة على
الأدب العربي. (١٥٠)

ومعلوم أنه كان معتزليا كتب
مؤلفا للدفاع عن التشيع الزيدي.
وبرغم اعتماده السجع، فقد امتاز
سجعه بالخفة والعذوبة والتلقائية، كما
امتاز لفظه بالصفاء والتنظيم أكثر من
معاصريه من كتاب الدواوين. (١٥١)

هذا عن النثر الديواني؛ أما عن
"إخوانيات" عصر الصحو؛ فقد كان
تطورها أكبر وأعمق؛ وذلك بفضل
مدرسة تبنت نهج الجاحظ وأضافت
إليه وأبدعت. ولا عجب فمعظم أعلامها
من رقيقى الحال، ذوى محن وأزمات
شخصية كانت من وراء رقة أحاسيسهم
وشغافية قرائنهم وتبرم أمزجتهم.

من أشهر أعلام هذه المدرسة؛ أبو
حيان التوحيدى (ت ٤٠٠ هـ) (١٥٢)

الذى عاش فقيرا ساخطا متبرما
إلى حد أنه أحرق كتبه ولاذ بالعملة
والإنقطاع. وتلك خاصية من خصائص
المبدعين لفصها «أرنولد توينبى» فيما
أسماء «الانقطاع والعودة» وفسر بها
ظاهرة «العبقريّة».

تصدق تلك القاعدة على حياة أبي
حيان التوحيدى ذى المزاج السوداوى
والقريحة المبدعة. (١٥٣)

كان التوحيدى شديد الإعجاب
بالجاحظ وآدبه؛ فقد وصفه بقوله: «إنه
حبيب القلوب. وسراج الأرواح، وشيخ
الأدب، وحجة العرب». وعن آدبه
قال: «إنه الدرر النثير واللؤلؤ المطير». «
من خصائص نثره الإخواني؛ الميل
إلى الترسيل، وهو فى ترسله متوازن-
على طريقة الجاحظ- يهتم أساسا
بالمعنى، ولم يعمد إلى السجع إلا لاما.

علمه فى الطبيعيات؛ حيث حفل بالفاظ
العلوم ومصطلحاتها. (١٤٢)

وعلى نفس النهج سار أبو بكر
الخوارزمى الذى حاز شهرة عريضة من
خلال مساجلاته مع بديع الزمان
الهمداني. (١٤٣) وكانت رسائله أكثر
اتزاناً من رسائل الصابى وأقل مبالغة
وأقرب إلى الواقع، كما حفل نثره
الديوانى بالبديع والسلاسة والميل
إلى السخرية. (١٤٤)

ويعد أبو القاسم عبد العزيز بن
يوسف من أشهر كتاب عضد الدولة
البويهى، إذ تقلد فى عهده ديوان
الرسائل، كما تقلد الوزارة عدة مرات.
ولم يحفل فى أسلوبه بالسجع فى
الديوانيات إلا لاما، أما إخوانياته؛ فقد
مزج فيها الشعر بالنثر. (١٤٥)

أما الوزير ابن العميد (ت ٣٦٠ هـ)
فكان موسوعى الثقافة حتى لقب
«بالجاحظ الأخير» وه الأستاذ
الرئيس. (١٤٦)

ولافرو؛ فهو ينتمى حقا إلى
مدرسة الجاحظ فى سلاسة نثره
وترسله (١٤٧). أما سجعته؛ فلم يكن
متكلفا، ولم يكن نثره زخرفا براقا
بقدر ما عبر عن ثورة عقلية
ووجدانية. «فهو فى رفته وجزالته
عبقري يمتاز بالرأى الصائب والقول
الرصين». (١٤٨)

ولا غرابة فى أن يصبح مذهب فى
النثر الديوانى أتمودجا أمثل يقاس
عليه؛ حتى قيل عن طفرته بالنثر
الديوانى؛ بدت الكتابة بغيد الحميد،
وختمت بابن العميد. (١٤٩)

وعلى غراره؛ نهج تلميذه صاحب
إسماعيل بن عباد (ت ٢٨٥ هـ). وبرغم

أصله الفارسي كان شديد الغيرة على الأدب العربي. (١٥٠)

ومعلوم أنه كان معتزليا كتب مؤلفا للدفاع عن التشيع الزيدي، وبرغم اعتماده السجع، فقد امتاز سجعه بالخفة والعذوبة والتلقائية، كما امتاز لفظه بالصفاء والتنظيم أكثر من معاصريه من كتاب الدواوين. (١٥١)

هذا عن النثر الديواني؛ أما عن "إخوانيات" عصر الصحوة؛ فقد كان تطورها أكبر وأعمق؛ وذلك بفضل مدرسة تبنت نهج الجاحظ وأضافت إليه وأبدعت، ولا عجب فمعظم أعلامها من رقيقى الحال، ذوى فحن وأزمات شخصية كانت من وراء رقة أحاسيسهم وشغافية قرائحهم وتبرم أمزجتهم.

من أشهر أعلام هذه المدرسة؛ أبو حيان التوحيدى (ت ٤٠٠ هـ) (١٥٢) الذى عاش فقيرا ساخطا متبرما إلى حد أنه أحرق كتبه ولاذ بالعزلة والإنقطاع، وتلك خاصية من خصائص المبدعين لخصها «أرنولد توينبى» فيما أسماه «الانقطاع والعودة» وفسريها ظاهرة «التعقير».

تصدق تلك القاعدة على حياة أبى حيان التوحيدى نى المزاج السوداوى والقريحة المبدعة. (١٥٣)

كان التوحيدى شديد الإعجاب بالجاحظ وأدبه؛ فقد وصفه بقوله: «إنه حبيب القلوب، وسراج الأرواح، وشيخ الأدب، وحجة العرب»، وعن أدبه قال: «إنه الدرر النثير واللؤلؤ المطير»، من خصائص نثره الإخوانى؛ الميل إلى الترسيل، وهو فى ترسله متوازن على طريقة الجاحظ - يهتم أساسا بالمعنى، ولم يعمد إلى السجع إلا لماما.

علمه فى الطبيعيات؛ حيث حفل بالفاظ العلوم ومصطلحاتها. (١٤٢)

وعلى نفس النهج سار أبو بكر الخوارزمى الذى حاز شهرة عريضة من خلال مساجلاته مع بديع الزمان الهمدانى. (١٤٣) وكانت رسائله أكثر اتزاناً من رسائل الصابى وأقل ميالفة وأقرب إلى الواقع، كما حفل نثره الديوانى بالبديع والسلاسة والميل إلى السخرية. (١٤٤)

ويعد أبو القاسم عبد العزيز بن يوسف من أشهر كتاب عصر الدولة البيهية، إذ تقلد فى عهده ديوان الرسائل كما تقلد الوزارة عدة مرات. ولم يحفل فى أسلوبه بالسجع فى الإخوانيات إلا لماما، أما إخوانياته؛ فقد مزج فيها الشعر بالنثر. (١٤٥)

أما الوزير ابن العميد (ت ٣٦٠ هـ) فكان موسوعى الثقافة حتى لقب «بالجاحظ الأخير» والاستاذ الرئيس. (١٤٦)

ولاغرو؛ فهو ينتمى حقا إلى مدرسة الجاحظ فى سلاسة نثره وترسله (١٤٧). أما سجعها؛ فلم يكن متكلفا، ولم يكن نثره زخرفا براقا بقدر ما عبر عن ثورة عقلية ووجدانية. «فهو فى رفته وجزأته عبقري يمتاز بالرأى الصائب والقول الرهين». (١٤٨)

ولا غرابة فى أن يصبح مذهب فى النثر الديوانى أنموذجا أمثل يقاس عليه؛ حتى قيل عن طفرته بالنثر الديوانى «بدت الكتابة بعبد الحميد، وختمت بابن العميد». (١٤٩)

وعلى غرار: نهج تلميذه صاحب إسماعيل بن عبادت (٣٨٥ هـ). وبرغم

يتدفق فيها الحدث في مسحة درامية دون أدنى تبحر على الحقائق والوقائع. تطورت تلك الصور الروائية إلى جنس نثرى أدبى جديد نشأ ونما فى أحضان المسحوة البورجوازية الثانية؛ ألا وهو أدب المقامات. والمقامة اسم للجمع أو الجماعة من الناس، إذ سميت الأحدث من الكلام مقامه؛ لأنها تذكر فى مجلس واحد يجتمع فيه الناس لسماعها. (١٥٧)

ويعد بديع الزمان الهمداني (ت ٣٩٨هـ) أول من ابتدعها. (١٥٨) المقامة نوع من الحكاية القصيرة تروى على لسان "بطل" ذى ذكاء وفطنة يوظفها من أجل الحصول على ما يسد الرمق. وقد وصفها ابن الطقطقى بقوله: (١٥٩) «إن المقامات لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب التظم والنثر. فيها حكم وتجارب؛ إلا أن ذلك مما يصغر الهمة؛ إذ هو مبنى على السؤال والاستجدا».

ونحن نشأح هذا الرأى- الذى أخذ به بعض الباحثين الحديثين. (١٦٠) وهو الغاية اللغوية والأدبية، والتكسب الرخيص ليس إلا. ونرى أن الجانب الفنى فى المقامة يكمن فى كونها أول فن قصصى فى تاريخ الأدب العربى. إنها- باختصار- "فن العامة" المتداول شفاها؛ فى مقابل الأدب الرسمى المكتوب، كما ذهب باحث ثقة. (١٦١)

وفى جانبها التقنى انطوت على إعجاز وقدرة خارقة للعادة فى توظيف اللغة لخدمة "الدrama". (١٦٢) ولا غرو؛ فهى «محاولة للاقترب

كانت. معانيه عميقة تعكس ثقافة رفيعة وقريحة هائجة ومنطقا حسنا ونظرا دقيقا. نشره مغمم بالعلم والفلسفة والأدب، وأسلوبه جذاب يثير الخيال ويحرك المشاعر. غاص فى أعماق قضايا عصره وقدم بصدها حلا مستنيرة. وهناك أنموذج من رأيه فى الصراع بين الشريعة والفلسفة؛ حيث يقول: «إن الفلسفة حق؛ لكنها ليست من الشريعة فى شىء». والشريعة حق؛ لكنها ليست من الفلسفة فى شىء». وصاحب الشريعة مخصص بالعرض، والآخر مخصص ببحثه. الأول مكفى والثانى كادح. هذا يقول أمرت وعلمت وما أقول من تلقاء نفسى، وهذا يقول نظرت واستحسنست واستقيحت.

وهذا يقول نور العقل أهتدى به، وهذا يقول نور الضالقي أهتدى بمعانيته». (١٥٤)

يفصح هذا النص النثرى الرفيع عن عناية بموضوع شائك، عرصه التوحيدى بمنطق رصين، وب عقل ينم عن سعة علم. كما يفصح عن عناية بالشكل، إذ تظهر بوضوح جودة السبك وحسن الصياغة. ولا غرو إذ وصفه الكثيرون من الدارسين والنقاد بأنه «نهج فى نثره نهجا راقيا، يطيل البيان ويولد المعانى، حتى استحق من جدارة بأن يسمى الجاحظ الثانى». (١٥٥) كما نعتته البعض بأنه «أعظم كتاب النثر العربى على الإطلاق». (١٥٦)

ونضيف إلى خصائص نثره ما يكتنفه من صور روائية ذات وقائع وأشخاص وأبطال، بحيث استطاع تحويل الوقائع الجافة إلى قصص

المأخوذة عن دوائر الفيلسافوريين
المحدثين والكليين لعبت دوراً في القص
العربي» (١٦٨)
وسواء تأثر الهمداني بهذه
المؤثرات أو تلك؛ فحسبه أنه أبدع أدبا
للعوام جرى الاعتراف به وبلغه العوام
وأساليبها. (١٦٩)

ولم لا؛ فحياة الهمداني البائسة في
مقتبل عمره؛ كانت ولا شك من وراء
إبداعه هذا. فلا يمكن إنكار الوضع
الطبيقي وأثره في توجيه الإبداع
موضوعاً وشكلاً. كذا نعتقد بالتأثير
المذهبي ودور الأيديولوجيا في هذا
الصدد. إذ نعلم أن الهمداني «اتصل
بالإسماعيلية وتعيش على
أكتافهم» (١٧٠)، كما نعلم من رحلته
المضنية من أجل العيش، حيث ابتلته
المصائب والنوائب. ففي طريقة من
جرجان إلى نيسابور، سلبه قطاع
الطرق المربان كل ما يملك؛ حتى بات
معدماً. يقول الثعالبي في هذا
الصدد: (١٧١) وتصرفت به أحوال
وأسفار كثيرة. لم يبق في بلاد فارس
وسجستان وغزنة بلدة إلا وحلها».

وبديهي أن تؤثر تلك الأوضاع
السوسيو-اقتصادية في صياغة
قريحة الهمداني، ومن ثم في أسلوبه
الذي يمتاز بالسهولة وعدم التقيد
بالإزواج والأسجع، وروح الدعابة
والظرف وحرارة التهكم. وهو أسلوب
يتسق تماماً مع حياة صعلوك مثل
الهمداني.

أفرز عصر الصحوة البورجوازية
الثانية أيضاً نوعاً جديداً من النثر
الحكاوي يختلف عن فن المقامات. وهو
أمر كشف عنه بعض الدارسين

الوشيك من فن القصة القصيرة
بشكلها المعاصر» (١٦٣)

بل هي «تمهيد لكتابة الرواية على
صورة أكبر، ولم يكن بقي على
الهمداني إلا خطوة واحدة ليأتي لنا
بقصص من المحتالين والصوص من
أخف والطف نوع لم يصل إليه أحد
إلى اليوم» (١٦٤)

أما من حيث المضمون؛ فهي تنطوي
على مضامين اجتماعية غاية في
الأهمية إذ تعبر عن معاناة المكدين
والكادحين وأفعالهم ونواياهم. صحيح
أن الجاحظ كان قد طرق هذا الموضوع،
ولكن في صورة نثر، لا قص. (١٦٥)
أما من حيث المرمى والغاية،
فلكونها تدور حول التسلسل
والكدي (١٦٦)

وتعبر عن بؤس الشرائع المسخوطة
والمهمشة؛ فهي في نظرنا نوع من
النقد الاجتماعي والسياسي الهادف،
ربما انطوى على قدر من التحريض
والاستجاشة للعوام كي ينتفضوا
ويثوروا لتغيير واقعهم المزرى
والبائس.

إن ظهور هذا الجنس الأدبي النثري
الجديد يتساق مع معطيات الواقع
السوسيو-سياسي لعصر الصحوة
البورجوازية الثانية. من تلك
المعطيات الانفتاح على الموروث
الثقافي الأجنبي دون تعصب أو وجل.
ونحن لا نعارض في هذا الضدد-
الآراء التي تذهب إلى وجود مؤثرات
فارسية أو هندية في فن المقامة (١٦٧)
ولا تلك التي ترد تلك التأثيرات
الهليلجية التي تقول «بأن الصور
الفنية القديمة في الأفكار والموارد

بعد أن كان سابقوه متأثرين بالإسرائيليات أو بالأدب الفارسي والهندي. (١٧٦). بل إن أنبا شفاهايا شعبيا مستقلا - كنوادر جحا- كان متداولاً بين العوام في ذلك الحين.

وقد أثبت الدكتور النجار بما لا يدعو للبحث - أن تلك النوادر إبداع عربي إسلامي قح؛ وأضعا بذلك حدا للقاتلين بالمؤثرات الفارسية والهندية. يتسحب حكم الباحث أيضاً- في هذا الصدد- على أنب « ألف ليلة وليلة » وهو حكم يتسق - في نظرنا - مع تعاطف دور العوام خلال عصر الصنوعة البورجوازية الثانية.

بعد أبو العلاء المعري (ت ٤٢٩هـ) من أهم كتاب النثر في هذا العصر (١٧٧). ولم تقدر تلك المكانة إلا عن متحنيات حياة هذا الشاعر الفيلسوف والناثر أيضاً. لقد كان زاهدا متقشفا واسع الثقافة، التي أفاد منها في نثره. (١٧٨) كما أثر تشاؤمه المفرط في أسلوبه النثري الساخر واللاذع إلى حد التهكم على المعتقدات والدفاع عنن وصموا بالزندقة من الأدباء والشعراء (١٧٩).

وما يعنينا في هذا المقام، إنحياز نثره للعوام وتصديه لمواجهة السلطات، دينية كانت أم زمنية. بل يمكن الكشف عن دور تحريضى لهذا الأدب من خلال مطالعة حكاياته الرمزية التي تسجها على السبنة الحيوان والتي تشي بمغزى سياسي فاضح وواضح. (١٨٠). ورواية «الصاهل

والشاجع»- وتذوّر حول حوار بين فرس وبغل- رأى أحد الدارسين (١٨١) في هذا الحوار النقدي رمزا فجواه أن القرس هو «الشعب» والبغل هو

المؤصلين والمقعدين والمنظرين للتراث القصصى في الأدب العربي؛ بما يغنى من اللجاج. يرى الدكتور محمد رجب النجار أن هذا النوع الجديد من القصص موجود في كتابات الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ) والتسنوخي (ت ٣٨٤هـ) والوحيدى (ت ٤٠٠هـ) والشعالبي (ت ٤٢٩هـ) (١٧٧) ومسكويه وكلهم من أعلام عصر الصنوعة الذين تنطوى كتاباتهم على مضامين سوسيو-اقتصادية.

ونكتفي بالوقوف عند مسكويه في قصصه التي أحتواها كتابه «أنس الفريد». وهو كتاب قال عنه القفطى «إنه أحسن ما ألف في الحكايات القصص والفوائد اللطاف». بلغ فيه التمام والاكتمال» (١٧٢)، لكن من أسف أن الكتاب يفتقد؛ فلم نستطع الوقوف على إبداعات صاحبه في مجال الحكى والقص.

ويبدو أن هذا الفن الذى يتخذ من حياة العوام المكدين والزعار والمهمشين موضوعا محوريا؛ قد جرى الاعتراف به في عصر الصنوعة الذى اتسم ببروز دور العوام ، حتى من قبل الكتاب الرسميين. إذ انطوت مصنفاتهم العامة على حكايات مرضية ثانوية فى نثرهم الإخوانى، تتعلق بالجوالين والمكدين، متأثرة فى ذلك بالطابع الفارسى (١٧٤)

نقف على ذلك من خلال مطالعة مؤلفات الصاحب إسماعيل بن عباد، وكذلك البيهقي؛ حيث تحفل بحكايات لطيفة عن الفقراء والمكدين والصعاليك تبرز فيها سمات أسلوب قصصى عربي إسلامي واضح (١٧٥).

السلطة.

هذا المنحى الرمزي سبىق إليه «جماعة إخوان الصفا» حيث ثقف في رسائلهم على قصص يروى على لسان الحيوان ذي مغزى فكرى فحواء الإعلاء من قدر العقل والخط من شأن النقل. (١٨٢)

لقد سرى هذا النوع من القصص الرمزي في عصر الصحو؛ فما أكثر ما صنف من كتب شعبية مجهولة المؤلف تحوى قصصا ونوادير وحكايات ومواقف هزلية. (١٨٣)

في ذات الوقت نسجت قصص وحكايات ذات طابع ترفيهي لإشباع خيال الطبقتين الأرستقراطية والبورجوازية؛ حكايات العاشقين والعاشقات والنوادير والملح الفكاهة التي كان يتبارى فيها الأدباء في بلاط السلاطين وقصور المومنين. (١٨٤)

هذا عن نثر الإخوانيات في «قلب العالم الإسلامي» فماذا عنها في الأطراف؟

يديهي أن تسود نفس الظواهر مع سيادة المد البورجوازي الليبرالي؛ حيث تنافست النظم «المبتجرة» في الترحيب بالأدباء والإغداق عليهم.

ففي بلاد ماوراء النهر؛ تبارى الحكام في استجلاب الأدباء والكتاب، مثال ذلك الشعالبي صاحب كتاب «البهجة» الذي صنفه لسيف المعالي قابوس بنى وشمكير، وكتاب «النهاية في الكتابة» الذي أهده للمأمون بن مامون صاحب خوارزم، وكتاب «لطائف المعارف» الذي قدمه للمصاحب إسماعيل بن عباد. (١٨٥).

وفي مصر؛ اشتهر ابن الداية

صاحب كتاب «المكافأة» الذي ينم أسلوبه من عمق التفكير وجزالة التعبير. لا غرو فقد احتذى في منهجه بنهج كتاب العراق من أمثال المصاحب إسماعيل بن عباد وابن العميد. (١٨٦)

وفي العصر الفاطمي، تآلق فن النثر وتأنق. وماجمعه القلقشندي من رسائل أدبية يؤكد هذا الحكم. إذ تنطوى تلك الرسائل على ثقافة عريضة وميل إلى الزخرف بما يساق حياة الإزدهار الاقتصادي والسلام الاجتماعي. (١٨٧).

لقد رحب الفاطميون بالثعالبي الناصر الجوال وصاحب «يتيمة الدهر» (١٨٨) الرائعة.

لقد مير النثر الإخواني من روح العصر الفاطمي، وظف لخدمة أغراض عملية تتعلق بنشر المذهب الإسماعيلي، وأخرى تتعلق بالخصومة السياسية بين الفاطميين والعباسيين. ولاغرو، فقد نثر الأدباء الكثير من أعمالهم تحت إشراف الدعاة بل الخلفاء أحيانا (١٨٩). مثال ذلك رسائل ابن خيران (ت ٤٣٢) التي أرسلها إلى الشريف الرضى المنافع عن حق آل البيت في الإمامة.

وثمة ظاهرة هامة، برزت في هذا العصر؛ ألا وهي ظاهرة «نثر الشعر» لأغراض دعائية تتفق مع ثقافة العوام. ويعد العميد (ت ٤٣٣هـ) كاتب ديوان الإنشاء رائدا في هذا المجال. كما يعبر نثر ابن أبي الشجناء (ت ٤٨٢هـ) عن السلاسة وعمق المعاني وسعة الثقافة، وهي معايير جديدة سادت هذا الفن في هذا العصر. هذا فضلا عن الطابع القصصي الذي يتمثل فيما أبدعه ابن أبي الشجناء من ملح فكاهة ونوادير ممتعة. (١٩٠)

«التواضع والزواضع» ذات الدلالة الحكائية الرمزية الترفيه؛ لذلك اتسمت بروح الفكاهة التي تتفق مع طبيعة مجتمع ترفى غارق فى المتع الحسية. (١٩٦)

على التقيض من ذلك، يقف (ابن حزم الأندلسى الذى يفيض نشره رقة وشاعرية. ففي كتابه «طوق الحمامة» تقنين وتعميد للحب العذرى، وطول باع فى تعمق النفس الإنسانية وفهم مكنوناتها وخلقاتها (١٩٧)؛ إلى حد لا نبالغ معه حين نحكم بأنه «فرويدى» قيل «فرويد».

وفى نفس الاتجاه النيسبى العذرى، يمكن تأطير نشر الشاعر ابن زيدون المشحون بالرومانسية؛ وله رسالة عن ذلك كتبها يسفر فيها من منافسه فى حب «ولاده». هذا فضلا عن رسالة أخرى جدية، ديجها فى السجن يستعطف ابن جهوز أمير قرطبة لفك أساره، وأسلوبه فى هذه الرسالة غاية فى القوة والرصانة. ومن الرسائل معا؛ يمكن الجزم بطول باعهم فى النشر وتنوع أساليب وغزارة معانيه (١٩٨).

هكذا؛ يفصح العرض السابق عن حقيقة ارتباط فن النشر بمعطيات الواقع الاجتماعى، سواء فى أشكاله أو مضامينه؛ بما يؤكد مصداقية القاعدة التى نعمل عليها؛ وهى «سوسيولوجية الأدب».

ومن أسف أن جل هذا التراث النثرى فى العصر الفاطمى قد أحرق حين أقدم صلاح الدين الأيوبي على «جريمة» إحراق مكتبة «دار الحكمة» الفاطمية.

وفى الأندلس؛ بلغ تأثير الصحوة البورجوازية مداه فى نشر الإخوانيات، إذ احتضنت الخلافة الأموية «المتبرجة» كوكبة من الكتاب والأدباء المرموقين.

من هؤلاء الأباء؛ أبو على القالى (ت ٣٥٦هـ). وحسبنا أنه مشرقى رحل إلى الأندلس وألف كتاب «الأمالى» الذى أهداه للخليفة الناصر. (١٩١) أما ابن شهيد (ت ٤٢٦هـ)، فقد صنف رسائل ذات مسحة خيالية، وأخرى أشبه بالمقامات. ومعلوم أن الأندلسيين اقتبسوا هذا الفن من المشرق (١٩٢).

كان ابن شهيد واسع الثقافة غزير المعانى، تأثرت موضوعاته وأساليبه بحياته المترفة الماجنة؛ حتى ليقول ابن بسام: (١٩٣) «إن البطالة غلبت عليه فلم يحفل فى آثارها بضياح دين ولا مروءة». مع ذلك كان نشره ممتازا قرظة الثعالبى بقوله: «كان غاية فى الملاحه». (١٩٤)

لقد كان ابن شهيد- فى التحليل الأخير- تلميذا للجاحظ فى نشره ولبيدع الزمان الهمدانى فى مقاماته (١٩٥). وحسبه ورسالته عن

الجزء الأخير وكل الهوامش الباقية، العدد القادم.

نقيق

محمد عبد الرحمن المر

ماذا يريدون الآن منه. مرات عديدة يستدعونه للتحقيق وفى كل مرة يسمع أصواتا متباينة كأنها لشخص عدة. بينما هى الآن تبدو له وكأنها لنفس الوجه ذى العيون الدقيقة المتلاشية على نفس الملامح الملموسة برغم محاولات المراوغة والتبدل. حاول أن يتماسك وأن يجمع أجزاء الصورة التى تتخللها خيوط من الظلمة والفراغ والألم الممض ولكن الصورة كانت تزوِّج منه . ثم تعاود المراوغة أمامه وهى تتبدل . وسرعان ما تتلاشى ثانية ولا يبقى منها فى مجال رؤيته شيء. أنتبه لحظة وهويرى قبضتى الآخر

بعد أن نزعوا العصاية المربوطة حول عينيه. من خلفه امتدت اليد الغليظة الجاذبة تكاد تمزق فروته مع شعر رأسه، وفى قلب الضوء المبهر الذى غشاه فجأة.. واجهه مرة أخرى. كان الوجه قد صار مألوفاً وقريباً جداً. وفى نفس الوقت غريباً وبعيداً جداً. أنفاسه تلفحه بينما عيناه الصغيرتان تبدوان كخرزتين دقيقتين تلتصقان وهما تتناهيان شيئاً فشيئاً كان الآخر يحادثه. ولم يكن هو يسمعه. وبينما خيط الدم المالح الدافئ يسيل من زاوية فمه فتشربه ياقعة قميصه الممزق. كان يجاهد أن تظل عينونه مفتوحة كي يتبين ملامحهم.



مبتل . كان يشعر . بأن كل ما فيه
يتداعى وكأن يدا معدنية فى داخله هو
تفصل كل جزء فى جسده عن الآخر .
كما أحس للحظة بأن ناعسا شفافا على
وشك أن يحوطه !

لكنما هذا سرعان ملا تلاشى إذ
شعر بألم هائل يعنّيه بكامله وكان
هناك حيلة كان يشده إلى بعضه قد
قطع فجأة ..
ومع الأسى أنطلقت صرخة ملثثة
حادة .

رددتها الجدران الحجرية فيما
بينها فى لحظة خاطفة ثم سرعان ما
أمتصها السكون الأصم للمبنى !

تضربان المنضدة التى بينهما بشدة !
حاول أن يركز حواسه أن يسمع شيئا
مما يصرخ به الآخر . لكنه لم يسمع
شيئا . ولم يرغب شفقتين دقيقتين
حماويين وهما تتقلصان بشدة .

دفعت قبضة من الخلف فأحس كما
لو كانت جيبته قد ارتطمت بحافة
منفسدة أو شئ ناعم ولين كأنما هو
حرف ريشة قد مسه فوق عينيه ثم
غير جسده كله فى خفقة يتردد صداها
بعظامه ودمه . وعندما حملوه من تحت
أبطيه متجهين إلى خارج الغرفة . مروا
به من الطريقة الطويلة المبلطة والتى
يغطى أرضيتها وأجانبها ضوء أصفر

الحوتى: المنتظر على مائدة الشمس

الإذاعية.

اهتم الصوتى بالجانب الوطنى والاجتماعى فى الشعر، وربما كان هذا ما صرفه عن أن يتقحم اقتحامات تجريبية جمالية ملحوظة، لكنه ضلر هذا الجانب الوطنى الاجتماعى، التداخل الحار مع عناصر الطبيعية المصرية (وخاصة رمز النيل، والدلتا، والحقول)، مع عذوبة غنائية وافرة. "الموت" يمثل "تيمة" رئيسية فى شعر أحمد الحوتى، فدواوينه تحض بمراثيات عديدة لراحلين عديدين، لكنه قبل أن يصبح موضوعاً من موضوعات تيمته الرئيسية هذه، كان يعلن:

«هو الحزن،

تكبر نخلته فى دماي، ويفرخ

أم أنه الفرح المستحيل؟»

نعم يا أحمد: تجسحو على طعم

المراثى القاهرة.

ح.س.

«ربما يفرغ بعض الحزن

أو يهتز فرع الذاكرة

معدرة

ربما تصمحو على طعم المراثى

القاهرة»

هكذا تكلم أحمد الحوتى، عام ١٩٨١، فى رثائه لصلاح عبد الصبور، إثر رحيل الشاعر الكبير.

إن قارئ هذه القصيدة سيرى أن شاعرهما، الذى رحل منذ أسابيع قليلة، لم يكن يرثى عبد الصبور وحده، وإنما كان يستشرف بعيون زرقاء اليمامة التى وضعها الله فى رأس الشعراء رحيله هو نفسه. «إننى أهواك وحدى، أيها الموت المصفى».

رحل الحوتى، بعد معركة قصيرة مع مرض بالكبد، تاركاً لنا أربعة نواوين شعرية هى: «نقش على بردية العبور - الانتظار على مائدة الشمس - مثلك شجرة زيتون برية، اليمامة والنهر». كما ترك بعض المسرحيات الشعرية، للكبار وللأطفال، وبعض البرامج

عائد فنى ضفتيه

(مرثية إلى صلاح عبد الصبور)

أحمد الحوتى

| | |
|----------------------------|---------------------------------|
| | انتهى وقت القصيده |
| متعب قلبى لحد الموت، | أفرغى النيل من الجرى.ولى ضفتيه |
| عقوا ... | ربما يفوق قليلا.. ربما.. |
| هل ذكرت الموت...؟! | أهفو إليه |
| عقوا | |
| لا تنالى ... | ربما يفرغ بعض المزن |
| أفرغى النيل .. ونامي | أو يهتز فرع الذاكرة |
| ربما أغفو قليلا.. | معذرة.. |
| ربما يهتز جسم الأرض، | ربما تصحو على طعم المراثى |
| تجفوه الليالى المقمره، | القاهرة |
| انتهى وقت القصيدة | |
| ها هو الصوت الذى لاقيته فى | هل ذكرت الآن أمى...؟! |
| الحزن يوماً | هل ذكرت الشيخ "محيي الدين"...؟! |
| يمتطى مهر الجراح!! | |
| ليس وقت الحب.. | عقوا |

- أعفى لحظة -

ثم استراح

كان يا ما كان، أن مات "صلاح"

منصتا عذبا، وكان الكون ثرثارا

وكنّا لانتبالي بالحياه

حينما الموت أتاه

حينما الموت تملأ وجهه المصرى، كنا

لانتبالي

أه.. يا طول الليالي

ثم حط الشعر فى عينيه

حط الشوق فى عينيه

حط الحب فى عينيه

حط الحزن فى عينيه

كانت كفه تمتد فى سميت تؤسى

زوجة

أم طفلتيه!

أه يا وجدي! يا عيني عليه

أفرغى النيل ولى حفتيه،

من حقول القمح والأرز وأشجار

النخيل

تهرب الدلتا،

متى .. يا أصدقاء

يبتدى وقت القصيدة

ينتهى وقت الرثاء؟

وقت الحرب، -

وقت الشوق..

وقت الشعر.. أه

أيها السيف المحمي

أيها الويل الذى يفتال عصفورا..

ويثوي

فوق أبريق الصباح

أزرد قلبي .. وخذني

حلنى حرفا فحرفا

حلنى طميا، وكتانا، وقطنا..

ثم أرجعنى إلى نهري القديم،

اننى أهواك يا حزنى المقيم

مثل فخار الأواني

اننى أهواك .. وحدي

أيها الموت المصقى

قد سمعنا .. ما ألعنا

أننا فى آخر السطر.. استرحنا

ينتهى وقت القصيدة

ما ألعنا..

أيها الموت المخادع

يبتدى وقت الرثاء..

... ..

كان يا ما كان

ما أقسى المنايا

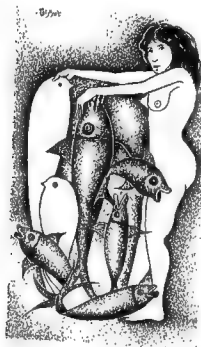
حينما تنسل فى الليل وتفتال

صديقا للصباح!

جاءه الموت، تملأ وجهه المصرى

الديوان الصغير

ثمانون عاماً على ثورة أكتوبر الاشتراكية



مختارات من الشعر السوفييتي

إعداد وتقديم

حلمي سنالم

ثمانون عاما تمر - هذه الأيام- على "ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى" هل نسينا مثل هذه الجملة: ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى؟ وهل بمقدور أحد أن ينسى قيام أول نظام اشتراكي في التاريخ (١٩١٧)؟ حتى لو حفل "التطبيع" في هذا النظام بالأخطاء التي أدت - مع الخطة الذكية للرأسمالية العالمية وللنظام العالمي الجديد - إلى انهياره وتفككه؟ ليس في الإمكان، بالطبع، أن تغدو أسماء ماركس ولينين وجوركي وتروتسكي وماياكوفسكي، وحتى ستالين: مجرد ذكريات.

من أجل ألا ننسى، ومن أجل إنعاش الذاكرة، نقدم هنا مجموعة مختارة من الشعر الروسي والسوفييتي، الذي سبق، أو واكب، أو أعقب ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى، بدءاً من بوشكين انتهاءً بايفوتوشنكو وغيره من الجدد.

وقبل هدف التذكرة، نهدف إلى أن ننسى الجانب الإنساني الرفيع في المسيرة الطويلة الغنية لهذا الشعر الجميل، الذي شاع عنه أنه شعر الصراخ السياسي الملتهب بالزعيق وتمجيد السلطات ومديح المشروعات، في هذه المختارات سجد الرقبة، والحب، ونقد السلطة، ونقد الذات، والأخوة الإنسانية وجمال البشر.

هذه القصائد، إذن، هي تحيتنا إلى الثوريين الحقيقيين الصامدين في كل مكان، وإلى صانعي ثورة أكتوبر الاشتراكية، وإلى شهداء مقاومة ظلام ما قبل الثورة ومقاومة تعنت ما بعدها.

وإلى الذين يشكون في أن الثورات كالعنقاء، تجدد نفسها وتنبعث من رماد الاحتراق.

بل إن هذه القصائد هي تحيتنا إلى الأخطاء، التي بسببها نعرف الصواب:

الصواب الذي لا بد ستحصل عليه في الأيام المقبلة.
وهي قبل كل غرض: تحيتنا إلى السيف الذي قتل بوشكين، وإلى الرماصة التي أطلقها ماياكوفسكي على رأسه، وإلى جملة خليبنيكوف الباهرة:

"بصدر عار تدنو الحرية منا".

نعم: صدر الحرية عار، وصورتنا عارية.

عناقيد العنب

الكسندر بوشكين

لن أحس بأى ألم،

ولن أرتاع،

للزهور التى تذوي،

عندما ينصرم الربيع ويتلاشى..

لأننى أحب الأعناب،

وهى لاتزال فى كرومها..

حيث تزداد مع الأيام نضجاً،

فوق نتوءات التلال.

وأحب جمال هذا الوادئ المثمر،

وانطلاق الخريف الذهبى العذب،

الخصيب المتألق،

مثل أصابع فتاة صغيرة.

ترى .. ما الذى حرك يد قاتله؟
المأفون الذى أصابه .. كان غريباً عن

بلدنا

لم يتشد إلا الحظوة لدى القيصر
وما كان الشعب إلا موضع احتقاره
وبيت الصديق لم يكن مقدساً فى

عينيه

أشعل نيران الفيرة فى قلب الزوج

وصرع من كان فخرنا ومجدنا.

هذا الذى لم يشبهه أحد فى حياته

يرقد الآن شاحباً..

جثة بين أحداث عديدة

هذا الذى كشف لنا فى قوة بالغة

الحياة

عن أعماق أشوار القلب البشري

كيف استطاع أن يخدمه ، صعلوك

مأفون؟

اقتصوا من الجريمة..

لكى لا تخجل الأجيال القادمة من

جين آبائها

وحتى لا يتحصن الذين يعمثون

بمقدساتنا

خلف حماية القانون الكاذبة

فما من شيء يملأ فراغ القلب الذى

انسفج دمه

ومادام هناك إله خالد عادل

فسيظل غاضباً كلما صلينا له

إذا لم ننتقم من هذه الجريمة

وسيرد على صلواتنا فى غضب

لتفض ينابيع أغنياتكم

لأنكم عجزتم عن تكريم شاعركم

ولن أرسل لكم،

شاعراً آخر بعد اليوم.

موت الشاعر

ميخائيل ليرمينتوف

مات فى ريعان شبابه

دعوا التحيب عليه

فلن يفيد الثناء ولا اللوم ولا البكاء

لأنه قد مضى .. ولن يسمع من هذا

شيئاً.

مات كما عاش رجلاً

وأصبح الشعب فقيراً،

بعد أن كان من أغنى الشعوب

فقد سلبوه أعظم شعرائه.

توقفت ضربات القلب القوى...

أغنية

فيلمر خليبينكوف

بصدر عار.. تدنو الحرية منا،
تنهمر زخاتها كأمطار من الورود
فوق قلوبنا،

وها نحن نسير خطوة خطوة.
فى موكبها العظيم.
نتحدث مع السماء وكأنها خدين
لنا،

نحن المحاربين.. سنعتصم بالوحدة،
وسنتسلح بالقوة..
بالدروع، وبالدرقات، وبالتروس،
من أجل أن يملك الناس.. كل الناس،
زمام الأمر فى أيديهم،

إلى الأبد.. وفى جميع المجالات..
دع الفتيات يغنين فى النوافذ ذات
الستائر،

فوسط أغنياتهن عن الفزوات
القديمة،

ستطل الشمس التى كرسنا
لخدمتنا،

وسيطل الناس..
فى قوتهم .. وفى سيادتهم.

بسالة

أنا اخماتونا

إننا نعرف أن تعليق مصيرنا على
التوازنات ، مرفوض..

فتحن صانعو التاريخ.. وساعات
الشجاعة قد مركتنا،

وامتحنتنا أخيراً..
والبسالة ، لن تهجرنا أبداً،
إننا لا نهاب الموت،
حيث تزمجر الرصاصات المتوحشة،
ولا نبكى فوق أطلال البيوت التى
نهيت،

من أجل أن نحافظ عليك..
يا ألفاظنا الروسية،
يا لغة الأرض الروسية العظيمة.
وسوف نبقى نطقتك الطلق النقى،
ونورثه للأجيال الجديدة..
وسوف ننتذك، حتى نتنفسك،
إلى الأبد..

بوريس باستروناك

هاملت

لقد انتهت الضجة، وها أنا أدلف
إلى المسرح

وأتكئ على الباب المغلق
وأحاول أن أنصت للأصداة البعيدة،
علنى أعرف منها،
ما تخبئوه لى الأيام

تستهدفنى ظلمة الليل الحالكة
وعلى طول المشهد، يصوبون نحوى،
الأفا من مناظير الأوبرا.

أبتاه يا أبى..
نح، إن استطعت ، هذه الكأس عنى

إننى أحب تصميمك الحرون،
وقد قبلت أن ألعب هذا الدور.

أوستانكينو صيفاً؟

أهو أنا...

من ألهمت كل إجابة من إجاباته،
الشعراء المحدثين،

الاشمئزاز والغضب والخوف؟

يمكن أن يكون هذا الرجل الواقف
هنا،

هو نفس الرجل الذي اعتاد أن يبدد
كل حيوية صباه،

في المناقشات التي تمتد حتى
منتصف الليل...؟

أهو أنا ...

من تعلم أن يعتصم بالصمت
والسخرية

عندما يواجه بمناقشة مأساوية؟

إنك اليوم في مفترق الطرق،

في رحلتك القاسية عبر الحياة،

وها أنت تمضي... من قضية تافهة
إلى أخرى،

مع أنك تدرك، أنك قد فقدت
طريقك

في هذه المتاهة المهجورة،

وأنت لن تستطيع أبداً،

أن تتعرف على آثار خطاك التي
لمستها الأيام.

وحتى لو طارتني النمرور

فإنها لن تستطيع أن تقصيني

عن عالمي الخاص،

فهنا، لا يقف فيرجيل عند كنفى

وأنا هنا وحيد إلى أقصى حد

داخل إطار المرأة،

التي تنبئني الحقيقة.

ولكن الآن، بدأت تمثل مسرحية

جديدة،

فدعني أرتاح ، من هذه المسرحية
الجديدة.

سلفاً صمّم كل جزء من هذه اللعبة
سلفاً حددت النهاية، وعيّن الطريق

الذي سأسلكه

إننى وحيد،

بينما رسمت كل الأدوار للمرائين
وأن تعيش حياتك، ليس في سهولة

أن تجتاز حقلاً.

أمام المرأة

يورسلاف خودا
سيفيتش

أنا .. أنا .. أنا..

يا لها من كلمة غريبة!

أهذا الرجل الواقف هنا هو أنا؟

يمكن أن توجد أم تستطيع أن تحب
هذا الشخص،

يسمّنته الرمادية المشربة
بالصفرة،

وبشعره الذي يدب فيه المشيب،

والذي يعرف كل شيء وكأنته
شيطان؟

يمكن أن يكون هذا الرجل الواقف
هنا،

هو الصبي الذي اعتاد الرقص،

في حفلات الرقص القروية في

حب الجندي ايجور - إيسايف

لم تنتظري
ناديت ناديت
ولكني بقيت وحدي
وانعزت في أضلعي الشظايا
من شدة الهيام
وحلت الكتابة
بالقلب في الصميم
كأية مقيمة
هيهات أن تسكن أو تنام
فلتأخذ القرماس والقلم
واكتب عليه ما أقول:
لا بأس يا جندي
فليرحل الحب مرفقاً!
وارج له التوفيق والأمان
فالحزن ليس دائماً يحطم الإنسان.

أغنية لفلسطين رسول حمزاتوف

ليل طويل يضنيه حزن موجع ، ولا
فجر للحزن ، فأين
أنت يا فلسطين؟ حارق ربيعك،
وشتاؤك حارق،
شهيق دائم ، فأين زفيرك يا
فلسطين؟
يذبل وردك ويجف نبعك ، والمغيب
دموي .. فأين فجرك يا فلسطين؟
أبدية أنت في الحلم، وفي المنام

والأغاني .. فهل نسي الله
رمك وحجرك ، ولم يسمع أغانيك
وصلواتك؟ خرس الطير
على سعف نخلك الميتور ، وصرت
جرح جسد الأرض العربية البليغ ..
نامت القنابل على وسائد أطفالك مكان
اللعب،
وسن أطفالك خناجرهم في المهدي،
فأى الأغاني أغنى لك
يا فلسطين ؟ وأجمل أغاني العالم
أنت!
يدق القلب أوتار الروح، فأى
الحكايات أقصر عليك،
ولم يبق من حكاية مضيئة غيرك
في المهدي الغريب ، غادر النوم
والأمان عيون أطفالك،
ولا سعادة لهم يا فلسطين.
حزن موحش في تونس ، ولا فرح
في باريس،
ولا أجمل منك يا فلسطين.
مساجد القدس، ونهر الأردن، وكلنا
نغني
ونعرف أغنية واحدة .. أننا سنعود
إليك يا فلسطين!

جواز سقري السوفيتي فلاديمير ماياكوفيسكي

إنني أدمع مثل الذئب، إزاء
البيروقراطية..
والإجراءات الرسمية،



لأنهم يحاولون مداراة أحاسيسهم،
وهم يأخذون البطاقات،
من السويدي ومن النرويجيين
الشواذ،
وفجأة .. يبدو على هؤلاء الرجال
الظرفاء ..
وكانهم سيعولون،
هؤلاء اللطفاء الرسميون
جداً.. عندما يأخذون جواز سفرى،
ذا القلاف الجلدى الأحمر..
يأخذونه وكانهم يأخذون قنبلة،
يأخذونه مثلما يأخذون قنفاً،
يأخذونه وكانما يأخذون شفرة
حلاقة، شحذت شفرتها،
يأخذونه مثلما يأخذون حبة رقطاء،
طويلة وفخمة،
وفى النهاية ، فإن عشرين مخلباً ،
ذات أسنان مسممة،
تطل من عيون البوابين والسعاة،
لتلدغنا بنظراتها ذات الدلالة،
وهم يتمتمون بأصوات خفيفة..
"سأحمل لك حقبتك.."
من أجل الشيطان..
يا عزيزى...
أما المحققون البوليسيون،
فإنهم ينظرون إلى جواز سفرى
بنظراتهم البوليسية المستريية،
لكن وسط كل هذه النظرات
المستريية،
ألمح بحبور لا حد له.. جندياً صغيراً
يرشقتى بنظراته،
يملؤه إحساس عميق بسيط، بأنه
يستطيع أن يأسرنى..
بشارته الصليبية الطراز

ويستحيل أدبى واحترامى ، إلى
استخفاف..
من الشيطان نفسه ، بل إلى ازدراء..
وأكد أذف دونما رحمة،
بكل أوراق الإجراءات الرسمية،
فعلى طول واجهات العربات ،
والقمرات، والاكتشاك،
علقت قائمة التعليمات الرسمية،
إنهم يجمعون البطاقات .. وقد
أعطيتها لهم،
فكتيبى القرمزى الحبيب .. فريد
بين البطاقات وجوازات السفر،
لأن له شفتين باسمتين..
وبرغم ميلهم جميعاً إلى الاستهانة
به،
فإنهم اضطروا أن يلتقطوه
باحترام..
وأن يمنحوا الجميع القرصة، لترمق
عيونهم على غلافه..
الأسد والخرتيت ، يضطجعان فى
استرخاء..
تحت عيون الأصدقاء الطيبين..
إنهم يلتقطونه ، وعيونهم مسبلة
فى خجل،
مسبلة إلى أقصى حد..
يأخذونه وكانهم يأخذون بقشيشاً،
جميعاً .. من الأمريكى حتى
البولندى،
يختلسون إليه نظرات حزينة،
وينشجون فى خرس،
دون أن يدبروا..
رؤوسهم الملقوفة بالقماش
كالكرنب،
أو يطرف لهم جفن،

وبخزائمه التى تنفذ إلى أعوار
القلب..
لأننى أمسك فى يدي، مطرقة
متينة ومنجلاً كبيراً
هما .. جواز سفرى السوفيتى
الأحمر

إننى أدمع مثل الذئب .. إزاء
البيروقراطية،
والإجراءات الرسمية،
ويستحيل أبهى واحترامى، إلى
استخفاف..
من الشيطان نفسه ، بل إلى ازدياء..
وأكاد أقذف دونما رحمة،
بكل أوراق الإجراءات الرسمية،
لكل هذه..
سوف أنتشلها،
من جيب سروالى الواسع،
تلك الحمولة التى لا تقدر بثمن،
فى قائمة الشحنات،
أقرأ جواز السفر هذا، وأغطي،
لأننى مواطن،
فى الاتحاد السوفيتى الاشتراكى.

الشاعر

سيرجى يسينين

ماذا يعنى أن تكون شاعراً،
إنها تعنى:
فهماً للأمور بتمعق كامل،
وتسليحاً لذاتك بالبرقة والحساسية،
وأن يعيش الناس فى دماغك،
يفتسلون فى عروقك.

إنها تغنى..
أن تمتع الناس الأغنيات الفيضة،
بسواء..
قبل أن تدعى إلى العطاء،
فالعنديل..
ذلك الطائر الذى تأبه به ، يملك
أغنية واحدة..
ولكنه يبت فيها كل شيء..
وكذلك عصفور الكناريا..
ذلك الطائر الذى تقتدى به،
لكنه شيء حزين ومؤسف
أن على صوتك أن يكون عذياً
وصافياً،
فكم هى فجأة..
تلك الأغنية التى تترنم بها

الكتب المقدسة،
التي وضعت الخمر بين المحرمات،
استحقت أن تترك..
لتصفر أوراقها فوق الأرفف،
فالهدهد الذى يتركه النبيذ فى
النفس،
هو الذى يلطف من معاناة الشاعر،
عندما يجلس إلى مكتبه،
ويستنزف نفسه فى الأغنيات..
وعندما يذهب لملاقاة تلك الفتاة
التي أحبها..

فيجدها بين ذراعين آخرين،
فلئنه سوف لا يطعنهما بسكين..
إذا ما كانت الخمر .. قد تركت فى
نفسه،
مفعولها السحري اللاق،
فعوضاً عن الغيرة والحسد،
ستقر فى نفسه الكياسة والمروءة،

من الجنود، حياً يتنفس
مثل سكين شقت قلبك إلى شطرين.
تحرك أنفاسه أوراق الغابات
كما تحركها أنفاس الصيف.
وفي المكان الذى مر فيه هذا
الطابور ذات مرة
تنهض البيوت التى أعيد بناؤها
من جديد.

وربما فى أيامنا هذه،
لا يستطيع الجبل الجديد
أن يرى هذا الطابور كما ستراه
عيون المستقبل
عندما نحى ذاكرهم،
وعندما تنهض شامخة أحجار
النصب التذكارى للشهداء
فى أيامنا هذه،
تبدو تلك المناطق، وكأن الدخان لا
يزال يتصاعد منها
وكان الأضواء المبهرة لاتزال تصعق
ظلمتها

وهى تشتعل عند تخومها،
حيث يتحطم الأعداء الذين التقوا
عندها بحتفهم،
ولكن أصيح السمع
فإن أشجار الصقفاص سوف تبدأ
الحديث
تعال، وأنصت، إلى كلمات حقيهم،
عندما تنادى الرياح، التى تعرف
أسماء الأبطال،
على اسم كل واحد منهم.

وسيؤوب فى سكينه..
إلى البيت الذى جاء منه.
سوف أعيش جواب آفاق..
وساموت متسولاً..
فبليتى .. بين بلايا الشعراء،
... أصغرهم جميعاً.

بالقرب من لينيجراد نيقولاى تيخونوف

فى سلام ، ترقد التلال والحقول
والوديان الكامدة الخضرة.
وتنهض الغابات وتخبو،
مثل قطعان من السحب الكسولة.
لكنها تبقى أمامى دائماً، متعرجة،
ملتوية، وصامتة،
يتخللها جميعاً طابور غير مرئى
من الجنود.

وفى كل الطرق المنحدرة من
بحيرة لا دوجا،
تستطيع أن تفتفى آثارهم،
وهم يعضون صوب الخليج الفنلندي
الذى تجرى نحوه البحيرة.
وسوف تجد هذه الطوابير مرة
أخرى

فوق خرائط المدفعية القديمة
المؤرخة ، بالأصابع المروعة لعام

١٩٤١

وفى أيامنا هذه، حيث لا يزال ذلك
الطابور

حب

ميخائيل سيفيتلوف

فى بعض الأحيان
تشغلنى محادثات الشباب
فى الطرقات الصاخبة أو فى
الحداث الهادئة
وفجأة ألمح
تحت قشرة الوجوه المألوفة
وجه الحب الهائج المضطرب

صدقنى يا عزيزى..
لن يظل الزمن ملكك إلى الأبد
ولن تدق لك الفصول الأجراس
قبل أن تلوح مقبلة
وعلى طول الشوارع والممرات
الهادئة

ألمح العشاق بالأزواج وبالعشرات
بينما يتعقب القنوط خطواتك
يا من أنسلت سنوات شبابك

أخبر عني سنوات الكبر، وقل
للموت

أننى سأظل أرقب بوضوح
انحدار أرجوحة الجحيمية برفق
عبر السماء المتبرعمة بالألوان
الزاهية

كمديقة جيورجية أنعشها الربيع

وأننى أرى أيضاً
الفجر مقبلاً خلف خطاه
خطاه الليلية، التى أسمع فيها وقع
العزلة الأملس
أوه.. يا من ابتهلت ألا يأتى

ورغم ذلك.. تجاسر وأقبل فى
صفافعة

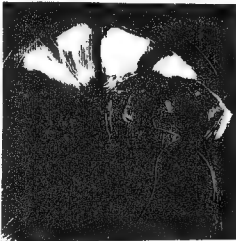
فنبال تلك الخطوات الليلية
تتصيد العواطف المشبوبة
تنتزع منها الحياة فى ثوان قليلة
وفى هذه الأيام
تتم تلك الدائرة بسرعة رهيبة
يتفتت لها قلبى المزهف

أوه .. لقد أقبل الفجر
كإنسان عزيز طال انتظاره
أقبل، بعدما تسكع بخطواته
الساحرة

وأخذ سلتك ثم ذهب مبتهجاً
كما يذهب الآخرون، لجمع التوت
المتساقط

الغابات ستنتقل إلينا بهجتها
وأشجار السنديان العتيقة
ستبتسم لنا، وتهمس فى خفوت
"أن الحب شيء رائع
ولكن من النادر، بالتأكيد، إذا ما

حومت
بالقرب من الخمسين
حتى أن تتذكره".



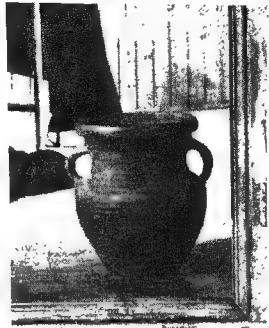
تصلى الغرب
رماد الضيف الثقيل
إننى أدق النجوم المصمتة
بمطرقتي
وكاننى أدق المسامير فى سماء
تذكارية
إننى جويا.

أجنحة

الآلهة تغط خلف السحب،
فى أرجوحة من الشباك،
مثل ذكور النحل الصخرى.

ماذا تعنى الآلهة بالنسبة لنا؟
أو الطيور؟
أو كل زخارفهم؟
أو الأجنحة؟
وماذا رأيت العصور فيهم؟
أقرب ما يكون إلى الهياكل
العظمية

السحب تعتمصرهم،
وسفننا العجيبة تتباهى بلاشء،
والأجنحة تمضى،
فى بحار النسيان.
والإنسان يبحث عن أشياء جديدة،
عن وعد جديد يحضر،
الإنسان الشجاع،
الإنسان المجنح.



جويا

أندريه فوزنيسينسكى

إننى جويا مطروح فى الحقول
العارية الجرداء
عينائى حفرتان، صدفتان، فوهتا
بركان

اقتلعهما الأعداء من محجريهما،
إننى أسف،
فأنا صوت الحرب
صوت المدن الخربة المتفحمة،
الراوحة تحت الثلوج،
فى شتاء عام ١٩٤١.
إننى جائع
إننى خلق امرأة مشنوقة
جسدها مثل جرس يتأرجح فى
ميدان عار

إننى جويا..
أوه .. عناقيد من الغضب
إننى أبذر فى نيران المدافع التى

انتظار

ستأتى حبيبتى..
ستفتح ذراعيها وتمتصنني،
ستفهم مخاوفي.. وترقب تغيري،
وعندما ترخى ظلمة هذا الليل
القاسى سدولها،
ودون أن تقف لتصفق باب
التاكسى وراءها،
ستقفز عابرة السقيفة البالية..
وتصعد الدرجات عدوًا،
متوقدة بالحب والسعادة،
ستصعد الدرجات عدوًا،
وتأخذ رأسى بين يديها،
وعندما تعلق معطفها فوق
الكرسى..
تنزاح من الغرفة .. كل الكتل
الزرقاء.

المزاح

الملوك والأباطرة والقيصرة،
الذى فرضوا سيادتهم على الأرض
كلها،
كانت أوامره تنفذ على جموع
البشر الغفيرة،
لكنهم لم يستطيعوا أن ينفذوا
أوامره على المزاح.
أيسوب، جواب الأفاق..
كان يزور قصور الرجال
المشهورين،
الفارقين في لذاثذ الراحة الناعمة،
طوال أيام حياتهم..

كلام

يفجيني ايفتوشينكو

قالول لى:
أنت رجل شجاع،
وأنا لست كذلك.
فالشجاعة لم تكن أبداً شيمتى،
فقط، أعتقد أنها لا تناسبني،
ولهذا جردت نفسى منها، كما فعل
الآخرون،
صوتى.. لم يخفه الركود، لأنه،
ليس أكثر من ضحك على الزيف،
فلست أكثر من كاتب،
لم أش بأحد، ولم أشهر بأى شىء،
كما لم أتخل عن فكرة أمنت بها.
ناصرت الجديرين بالمناصرة،
وفضحت عديمى الموهبة، والكتاب
الجهلة،

وعلى كل حال..
فإننى أفعل ما ينبغي أن يكون.
والآن....
يحتضنوننى ويقولون لى:
أنت رجل شجاع،
فإلى أى حد، سيشعر أطفالنا
بالمهانة،
عندما يخبرونهم بتلك الفظائع،
ويذكرونهم..
كيف أضحت البساطة العامة
النزيهة،

فى هذا الزمان الغريب،
شيئاً يقال له الشجاعة.

وعندما دلف إلى ساحة الأعدام،
بدأ في صورة من استسلم تماماً،
وكنتما يبغي أن ينتقل إلى الآخرة
راضياً،

لكنه فجأة،
ينفض عن كاهله معطفه،
تتماوج بداء بسركات عصبية،
ثم يهرب..
لقد حبس المزاج إلى الزنانات
كثيراً،
لكن السجن كان مفيداً له إلى
أقصى حد،

فقد مر المزاج ، مرتفع الرأس،
من بين قضبان السجن ، وحوائطه
الحجرية،

وهو يسعل سعلات مصطنعة،
مثل أي رجل من ذوي الحثيثة،
ثم تقدم متجهاً صوب قصر الشتاء،
مدفعه في يده،
ونشيده على شفثيه.
لقد ألف الوجوه المتجهمة،
وما عاد يهابها،
وفي بعض الأحيان،
يُنظر المزاج مازحاً إلى نفسه.
ويحس بأنه:

خالد، رشيق، مبادر،
يستطيع اقتحام أي شيء، وأي
شخص،
لذلك.. طوبى للمزاج،
لأنه .. رجل شجاع.

وكان في نهاية الأمر يعتقد،
أنهم ليسوا أبداً ، أفضل من
الشحاذين.

وفي البيوت..
حيث التفاف والمرأة،
يتعقبون خطوات الجميع.
كان هناك دائماً،
الفوجا نصر الدين بمزحه
وسخرياته اللاذعة،
التي أفلقت ذوى العقول المتوسطة،
مثل عراك بياض الشطرنج..

لقد حاولوا أن يشتروا المزاج.
ويحيلوه إلى عميل لهم،
لكن المزاج لا يمكن شراؤه،
لذلك فقد حاولوا أن يقتلوا المزاج،
لكن المزاج كان يحك أنفه دائماً
لهم،

فمن الصعب أن تحارب المزاج،
لقد شنقوه مرة إثر أخرى،
وكان رأسه المقطوع،
يترنج فوق سن حربة مشرعة،
ولكن حالماً يبدأ المهرجون،
في الزمر ، والصفيير، وقص
الحكايات المأجنة،

فإن المزاج يهب واهناً،
يصيح بصوت خافت..
"لقد رجعت .. إنني هنا"
وتبدأ أقدامه في توقيع رقصها
الساخر،

بمعطف قديم منحول الوبر،
وقد ارتدى وجهه المنكسر الذليل،
قناع الندم..
فهو الآن مجرم سياسي،
ولذلك فقد اعتقلوه،

همنجواي

بيللا أخمادوليننا

فى تلك الأرض البعيدة،
التي ما تزال تذكر أبراهام لنكولن،
انتحبت مدينة صغيرة بأكملها،
على روح ماتت.
وكان نشيج برج كنيسة،
مفجعاً كتواج امرأة.
من أجلى كانت تبكى تلك المدينة،
من أجلى كانت تقزع أجراسها على
مهل.

من أجل الفتيان فى ريمان الصبا،
الذين اقتربوا بالكاد من سن
الكهولة،

وتجندلوا بلا أوان،
ليحققوا الظفر فى الحرب،
من أجل النساء اللاتي انتهت
متاعبهن المحدودة،
إنها كلها تقزع من أجلى،
أنا الأخرى...

من أجل الشيوخ على رأس الأسرة،
الذين غابوا فى طيات التاريخ،
ومن أجل الذين وهبوا أرواحهم
للبحر،

ومن أجل الأجساد المتفضضة
كالومياوات،
المكفنة بالغموض،
من أجلى.. من أجلى.. من أجلى

ثمن قراء الدب

أناتولى بري洛夫سكى

ما هو ثمن قراء الدب؟
هذا الفراء الرائع الزاهى الجميل،
دعنا نرى..
أيام من المشى المهمل بين أدغال
الغابة،

دوننا خرائط، أو نيران موقدة.
وسط أسراب من الباعوض تنز فى
مرح،

وأسوأ ما فى تلك الشرور الخبيثة،
أن القتال يأتى دائماً مصادفة،
وأن لدغات الباعوض تتوالى بالراح
وجسارة،

وطلقات البنادق تجرى مع الحظ،
عندما يسيطر الخوف عليك.

ولكن .. عندما تضغط على زناد
سلاحك،

بيد ثابتة، وأصابع مدربة طبيعة،
فإن قذيفة وحيدة مفردة، ستنتقل
بحبور لا حد له،

لتقتل الفريسة فى الصميم.

أما ذلك الصبى البسيط العجوز..
فإن الرعب يتملكه دائماً، كلما
سمع زئير الدببة وهديرها..
لأنه موطن،

من أن الصيد بالنبله وحده، يمنحه
الشيء الوفير،

أما بركة من الدم،
فإنه لا يملك حيالها غير .. الصمت..

والسماة المهمومة البعيدة،
تحلم بعناق الأرض،
وفى أحلام المحرومين من الحب..
تحوم دائماً كالشوكة..
الفتاة التى رفضت ميادلتهم
الغرام..
المدينة الصاخبة ذات الشوارع
الحجرية،
تحلم بالأعشاب المضخة بالندي،
والنباتات المتسامقة وحدها فى
الفضاء،
بلا توقف..
تحلم بالسلام والهدوء،
الذى تتيقن بأن واجبها أن تنشره
فوق الأرض.

كل واحد منا يحلم ، لاننا جميعاً
أبناء الالام،
التي قاسينا منها،
وأبناء الأحلام التي تربينا عليها..
ولكننا دائماً..
فى ليالى الاعياد، وفى الامسيات
المألوفة،
نصمت هنيهة، ونجهم..
عندما تطل علينا،
ذكرى هؤلاء الذين تجددلوا
فى الحرب الماضية،
الحرب الكبيرة..

وحتى الشك.. فى أن الدب مازال
حياً،
عمل يحتوى على كثير من الشقاء
والمخاطرة،
فإننى أراهن .. أن يستطيع واحد،
أن يجرى محاولة أخرى للتأكد،
فهنالك .. بين كل عشرين دياً
تصيبهم،
عشرة مازالوا أحياء ، وعشرة ماتوا
حقاً..
هذا هو الثمن..
مضافاً إليه فوق ذلك..
سبعة روبلات قيمة تجهيز الجلد.

أحلام

كوربانازار عزيزوف

كم حلماً تراه الإنسانية فى ليلة
واحدة؟
أفكرُ شخص منكم فى تلك القضية
الهزلية؟
فالأحلام تأتى فى مناسبات قليلة،
لتكشف الأسرار الباطنية
التي يجهد القلب فى مواراتها..
الدجاجة ، كما يقولون، تحلم بالقمح
والذرة،



السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا جديدة

ترجمة د. نوفل نيوف

نشرت مجلة «فن السينما» الروسية مناقشات الملتقى السينمائي الذي نظمه «صندوق دعم وتطوير فن السينما» في إطار مهرجان موسكو الدولي الـ ١٩ - حزيران ١٩٩٥ - تحت عنوان «السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا جديدة». وتقدم هنا خمس مناقشات تلقى على هذه المشكلة أعضاء قتل وجهات نظر مبدعين في مجال الأدب والسينما ينتمون إلى بلدان وثقافات متباينة.

ن. نيوف

التصورات المستقرة حول الوجود الاجتماعي

والإبداع الفني، وأصلبت تقنيات التصاريس هذه كسلا من الأفكار والأساطير والأهداف وفازج الأبطال، أي مبادئ التعامل مع الواقع نفسها. فالآن تصور أفلام يرفض الجمهور مشاهدتها، وتقام مهرجانات لا حاجة لأحد بها غير منظمها. وهناك أعمال كثيرة حُرمت من حق وصفها بالراهنية والأهمية. فتشعبية الأفلام التلفزيونية التي أنتجت في عهد يلتسين - مثلاً - أقل بعشر مرات أو خمس عشرة مرة من تلك التي أنتجت في ظل الحزب الشيوعي السوفيتي، الأمر الذي

١- دانييل دوندوري- عالم حضارات- روسيا

تلعب الثقافة الفنية دوراً لا يُستهان به في نشوء الأزمة الفكرية المتعددة الوجوه التي تنتهش روسيا ما بعد الإصلاح. لقد كان الفنان في روسيا دائماً يقوم مقام المُعلم أو الداعية، ولم يعتبر نفسه أبداً مثلاً لمجال التسلية، مثلاً، أو للـ «شو- بيزنيس». ومع سقوط النظرية الشيوعية انهيارت

مكائن الخوف والتخفى السيكولوجي. فأبطال الأفلام أناس معطوبون، شاذو السلوك، إذ أن معظمهم مجرمون، حشاشون، عاهرات، وشلة حشالات. يقولون إن عرض الأفلام مات، فليعض العرض، وماذا ستعرض؟ ليس على هوامش مهرجانات أوروبا، بل في دور العرض عندما لا يجوز أن تعتقد جدياً بأن المشوهين والعصابيين والمجرمين هم أبطال زماننا، وأن مواضيع الأفلام التي نراهم فيها هي شرط النجاح التجاري.

أحياناً لا يكون أسام الطبيب مفر من اللجوء إلى العلاج بالصدمات الكهربائية. ولكن لا يجوز أن تستمر هذه الصدمات إلى ما لا نهاية. فهي حين تتحول إلى عنف تفضي إلى الهلاك. إن المشاهدين مصابون بالرعب من كون السينمائيين يرغمونهم على التصالح مع الإخفاق والعذاب، يرغمونهم على إعادة النظر في قيم عاشت وماتت في سبيلها أجيال. على أن بضاعة هوليوود، بمختلف مستوياتها، شديدة التعبه إلى متطلبات جمهورنا الكبير، بحيث أصبح المراهقون الروس يميلون شوارتسنيجر، وفان دام، ولن يغفروا أبداً أي فيلم جديد من أفلام نوم كروز مع آخر أعمال كين كوستنر.

ومن الجلي تماماً أن مؤسسات الدولة هي - في اللحظة الراهنة - رهاثن لما خلقه الطب اللذان من عواقب تدميرية، أو بتعبير آخر للأزمة الأيديولوجية التي تفضي إلى النتيجة الفنية. فالفن الجماهيري عديم المعنى في صحراء أسطورية. بل ومن العار أن تذكر بذلك. إن الموظفين الحكوميين، وقد أزعجتهم الملاحظات القريبة العهد، عاجزون عن مواجهة ضغط «حقيقة الحياة» التي خلعت عنها الأسطورة، والتي تعتبر بالفعل طلباً اجتماعياً محدداً.

أدى إلى انخفاض عدد مرتادي دور السينما عشرين مرة.

إن «الواقع الثاني» الذي أبدعه سينمائيون (فإبداعات الأدب والمسرح أكثر تعقيداً) لا يقابل بصمود المتفرجين وحدهم، بل - وهذا ليس مؤثراً عرضياً - وبصمود النقاد أيضاً. على أن ما انتفى منذ زمن طويل ليس الضغط الأيديولوجي القاتل وحده، بل - ومحاشياً للتشكيكات الشاملة - والإملاء الاقتصادي الفعلي أيضاً، سادات السوق نفسها لم تعد موجودة.

إن السينمائيين يعيشون منذ ١٩٨٨ في ظروف الطلب اللذان الاستثنائية، حيث المحرر الوحيد هو الفنان ذاته. ويتأثر الوعي الفني بنماذج المحترفين المكررة (الكليشيهات) التي يقتبسها من يسمون بالثقيفين المبدعين. فهؤلاء هم بالضبط من نالوا في السنوات الأخيرة جميع حقوق السلطة الرابعة، ويقومون بالرقابة على مضمون قنوات التليفزيون، والإذاعات، والصحافة الواسعة الانتشار، والثقافة الجماهيرية. لقد حظى المثقفون أخيراً بالحق الشرعي المرغوب بإنشاء أي شكل من أشكال المعارضة، وبالتعبير عن مختلف التصريحات البرنامجية. ولكن تبين أن هذه التصريحات في غاية البساطة - بل والاعتيادية، الكارفة الشاملة، الحيرة، اليأس وفقدان الأمل. حقاً لم يكن فيها تلميح وبهرجة، إلا أنه لم يكن فيها تظهر تراجيدي أيضاً. كل ما حدث هو أن «الطريق الوضاء» الذي منينا به طويلاً، ن. ن. أصبح «مظلماً»، وشرعت تزدهر الجبابية الزائفة والابتعاد عن الواقع.

إن السينما المعاصرة لا تعتزم، أو هي بالأحرى عاجزة عن أن تلعب دوراً علاجياً نفسانياً طيباً. وهي - على مستوى الأسطورة الجماهيرية الإيجابية - غير قادرة على انتشار مشاهديها من

٢ - يسورى أرابوف -

سينارى، كاتب، شاعر -

روسيا

ينبغى أن أقول إن تسمية هذا الملتقى لا تبدو لى موفقة. فـ «البحث عن أيديولوجيا جديدة» فى السينما مسألة فى رأى - مقضى عليها بالإخفاق. أولا، كرهنا أم أحببنا، لأتنا نعيش فى سياق ثقافة ما بعد الحداثة، وثانيا، لأن السينما عندنا شرعت تصبح «قضية خاصة» أكثر فأكثر، أو بالأحرى لديها هذا النزوع.

إن وحدة الأيديولوجيا، بالنسبة لظروف ما بعد الحداثة، أمر عديم الجدوى. فمفهوم ما بعد الحداثة لا يعترف بأى قبلات (بريرى) وحيية، لا يعترف بمرجع أعلى، وبالتالى فهو يخلو منذ البداية من أى توجه روحى ومن سلم للقيم، من محو... ما بعد الحداثة تبار متعدد الآلهة، يسمح للفنان بأن يعتنق، داخل عمله، أية أفكار دينية، وأن يؤمن بأية آلهة، أو ألا يؤمن بشىء إطلاقا. بهذا المعنى تكون ما بعد الحداثة مساوية لتفاهة التعدد الثقافى، ويربط بينهما اقتران كل منهما بالديمقراطية. فالديمقراطية لا تفرض على المجتمع منظومة من الوصايا والمحرمات (تابو). ذلك أن القيمة الوحيدة، والرئيسية، التى تتطوى عليها الديمقراطية هى الحرية وحقوق الإنسان. ولكننا نعرف، من التراث الكلاسيكى الروسى، أن الإنسان «واسع»، يتطلب الكثير، ويريد «العالم كله».. وعلى ذلك تكب الثقافة عن كونها خلية تلجم القرائن الأولى، فهى خلو من القيليات، يتساوى فى الحقوق لديها الصنم الأفرى والمسيح. وأخال، فإن التعددية المعاصرة هى عودة إلى عالم ما قبل المسيحية فى دورة تاريخية جديدة.

بعلامة سلبية - أيضا، أى قتل تدمير.

إن السلبية الاجتماعية والنضال ضد الشمولية، الروح التجارية، بأسوأ معانيها، طبعاً، عاملان يخرجان المنتج من الإنتاج الفنى، فى حين يمثل المنتج قوة بالغة الأهمية، وغير معادية للفن إطلاقاً. وما يزال المخرجون السينمائيون عندنا لا يرون فى المنتج، حتى الآن، إلا بقرة حلوى. ولكننا ما نزال بعيدين عن الصراع ضد المنتجين الحقيقيين - الذين تحدث ويتحدث عنهم مشاهير الفنانين فى الغرب - بعدنا، على كل حال، عن الحوار البناء معهم. وطبيعى أن تكون فعالة هنا تلك المعايير الاجتماعية النفسية التى ما تزال راسخة فيها، ولا تسمح لنا التصر من أنماطنا المكررة «كليشيهاتنا»، المسجوة، والخلاص من ذلك الرهان الذى يفوق الحياة، كما هو معروف. إن مجتمعنا المصدوم بسينما العنف والجنس يطالب بعودة «الفردوس المفقود» فيما يفقد الفن نفسه مهارته العريقة فى تقديم نماذج المستقبل الحية.

وتزداد وضعنا صعوبة بسبب عدم قدرتنا على الاندماج مع أى من الأنساق المعروفة، وعجزنا عن التعامل مع توليفات من نوع «اشتراكية الانتقال إلى اقتصاد السوق» و «الثقافة الجماهيرية النخبوية» و «ما بعد حداثة ما بعد الواقعية».. إلخ. فهذه المفاهيم لا تستغنى الآن إلا فى أوساط ضيقة جداً، معظمها يدعى الجمالية، أو هى تخلع صفة غيبية على أفكار منسية من زمان. إنه ليطلب لنا أن نناقش فى ملتقانا هذا، بل وأن نلخص بالتفصيل، إذا ما أتبع لنا، نماذج رؤية العالم بعد العهد السوفيتى، وربما أيضا التداخلات الفجائية بين «القديم والجديد».

يصوغون أيديولوجيا. فضحاوا لهم، رغم اهتمام جمهور النخبة بهم، مغلفة في وجه الجمهور الواسع، وذلك بسبب الجدية، بصفة خاصة.

إن تيار ما بعد الحداثة يتدخل، عمليا، مع الثقافة الشعبية التي تلجأ - إذا جاز التعبير - إلى أسلوب مبسط في إعادة سرد الأشياء، «الجدية» التي ورثناها عن الثقافة الكلاسيكية، بما في ذلك الحداثة. فمثلا في قصيدة بوشكين «أذكر لحظة ساحرة..» تتكلم الثقافة الكلاسيكية عن الحب، وعن الشيء نفسه يتكلم ربما أكثر ممثلي الثقافة الشعبية السوفيتية عبقريه فلاديمير فيسوتسكي، حين يقول «لك عينان كالسكين». «وتمكن عبقريته، أساسا، في أنه يتوجهه إلى فولكلور لغة النصوص إنما تبتأ، وهيا للدخول في ثقافة «الروس الجدد».

ظننا أنه سيكون في وسعنا أن نربط بظهور «الروس الجدد» ولادة أيديولوجيا جديدة. فالإنسان القادم من عالم السجون والإجرام، ذلك العالم «البديع، الرومانسي» كان يوسع أن يجرى إلى الثقافة بشيء غير مهتذل، تافه. إلا أن تصورات «الروس الجدد» الثقافية تتطور عبر طريق امتثالية شديدة الاعتيادية. إذ يتعذر أن تصور ما هو أكثر امتثالية من قصر في نيس، وقضاء إجازة في كابر، التي كانت منتجعا حتى لمكسيم جوركي في سالف الأيام. إن «الروس الجدد» الذين يسمون أنفسهم «أكاديميين»، ويرسلون أبناءهم إلى مؤسسات تعليمية ممتازة، إلخ.. لا يفعلون إلا نسخ قيم النخبة السالفة. إنه نفس الطريق الامتثالي القديم، الذي يتسجم تماما مع سياق ما بعد الحداثة.

ونقل الآن بضع كلمات حول الموضوع الثانية، ومؤداها أن السينما شرعت تصيح عندنا «قضية

فضلا عن ذلك، تجري داخل ما بعد الحداثة عملية إخضاع العلامة الثقافية للكمبيوتر، أي أن العلامة الثقافية تفقد محتواها القيمي ومعناها معا، وتصبح رمزا لمعلومة ما، لا يتطلب مفتاحا خاصا داخل العمل الفني. أي أن محاكاة ما قد يدفعه الفضول لاستنكاه مضمون هذا الرمز، وسيكون ذلك شأننا يخصصه. على أن الكمبيوتر الفني يستطيع، من حيث المبدأ، أن يعمل دون ذلك أيضا. وتحصل في النتيجة على طيف من الحوادث والأفكار والصور المتساوية فيسا بينها. ولذا فالتقينا ألا تتكلم في الفن الحديث عن الأيديولوجيا، بوصفها رؤية للعالم ناجزة، وإنما فقط عن الدرجة والأسلوب. قئمة حقا مجال رحب للتحليل.

إن آلية تأثير الدرجة مسألة في غاية السهولة، إذ أن الظاهرة التي تصبح دراجة هي تلك التي تحظى بإقبال تجاري أو بدعم بين رجال الثقافة. هكذا نسخ المخرجون الشباب في إبداعهم، إبان مطلع الثمانينيات وأواسطها، كشيورا من ابتكارات «أ. تاركوفسكي» الأسلوبية، وكان ذلك اقتفاء للدارج، نظرا لأن أفلام تاركوفسكي كانت تحظى بالإنجاح في الوسط المثقف. غير أن ذلك لم يكن أيديوجيا.

ولكن ما قيل لا يلغى ولا يحذف إمكان وجود سينما «جادة»، وفنانين «جادين» - حسب مصطلح الثقافة الكلاسيكية - في سياق ما بعد الحداثة، مبالغين إلى البرح الوجعاني، يحاولون أن يتلمسوا في إبداعهم محورا ذهنيا وروحيا ما خلافا للخط الأفقي الذي يسلكه فنانون ما بعد الحداثة في تطورهم. وليس عدد هؤلاء المخرجين كبيرا في سينما اليوم، فهناك «أ. سوكوروف» و«س. أوفيتشاروف».. ولا أعرف من يمكن أن أخيف أيضا. ولكن لا يجوز القول بأن هؤلاء

الثقافات؟ ذلك أن كل «إضحاحية» تبار ما بعد الحداثة تتمثل في كونه يقطع جديا بالأدبية والشمولية. أعتقد أن الفن - بمفهومه المألوف لدينا - لا يمكن أن يعيش خارج نظام القيم والعمليات المتداول. وإذن، فالفن سينفب، وسيصبح «قضية خاصة»، وهذا - بالطبع - فيما إذا لم يظهر «منقذ» جديد، ويعيد المنطلقات الروحية.. فإذا لم يحدث ذلك كان على عالمنا، بصرف النظر عن نجاحات المدنية ما بعد الصناعية، أن تصيح «ثنية أكثر فأكثر، أي - بلغة الثقافة الكلاسيكية - أن تزداد بربرية.

٣ - بيتر فايل - كاتب، عالم حضارات - أمريكا

أعتقد - خلافا لـيوري أرايوف - بأن اسم الندوة وموضوعها أيضا قد اختيرا بشكل صحيح. وأعتقد - فضلا عن ذلك - بأن الفن ما بعد السوفييتي ليس اليوم في مرحلة «البحث عن أيديولوجيا جديدة»، بل في مرحلة استيعاب الأيديولوجيا بإصرار جبار. لقد تم الشعور على أيديولوجيا يجري صوغها الآن. ويوسى أن أدلل على ذلك بأمثلة من أنواع الفن الأخرى ومن المجال الاجتماعي بل والاقتصادي أيضا. إلا أنني سأقتصر على السينما توفيراً للوقت واحتراما لمجلة «فن السينما» التي نظمت هذه الندوة.

وأبدأ باستعراض موجز للأشلام. فلعل ذلك ليس نافلا، ويرمى إلى غايات تعريفية صرفة. لقد لاحظت أن السينمائيين المحترفين أيضا لا يهتمون كثيرا بمشاهدة سينماهم ويعرفتها. وهكذا، ففي فيلم «الهرة» يقوم مجسّد بارتكاب جريمة قتل أثناء سرقة أبقرنة، ويحاول تهريب هذا الأثر المقدس إلى الغرب. وطبيعى أنه

خاصة.. إن تطور تقنيات الفيديو وفن الفيديو وانخفاض أسعار التكنولوجيا، أمور تجعل إنتاج الأفلام ممكنا في ستوديوهات صغيرة، إن لم يكن في شقق. والوضع المسرحي السرم يلقى بعض الضوء على مستقبل السينما. ذلك أنه بتزايد عدد المسارح، ومع توافر الظروف التي يستطيع فيها كل مخرج أن يفتح ستوديو، يصبح الحديث مستحيلا عن أية أيديولوجيا كانت. فقد كانت أيديولوجيا جميل الستينيات ملحوظة بفضل وجود «مسرح تافانكا» من جهة، و«مسرح موسكو الأكاديمي الفني - مسحات» من جهة أخرى.. وها نحن أمام كثرة من المسارح وانعدام للأيديولوجيا. ليس هناك إلا مفهوم الدرجة: درجة المسرحية «الموسيقية» درجة «اللوطي».. إلخ. ويبدو لي أن الشيء نفسه يمكن أن يحدث في السينما أيضا. فتقنية الفيديو المتاحة تفضي إلى تحقيق مقولة «أنا مخرج لنفسى».

ثمة عامل آخر كذلك، فالواقع الراهن، وشيوع الكومبيوتر، وتنوع التفكير، مسائل تغير جمالية السينما تغييرا جوهريا، إلى حد أنها تتحول أمام أنظارنا إلى شيء آخر، أشبه ما يكون بعالمنا نفسه رجا. حتى أن ذلك ليس مجرد ظهور اللون والصوت، بل هو ثورة حقيقية. وتعتقد ندوتنا في بداية هذه الثورة. ولنا أعتقد بأن السينما ستكف، في غضون السنوات الثلاثين القادمة، عن كونها «أهم الفنون» وتصيح «قضية خاصة» شأنها في ذلك شأن الكتاب والرسم والمسرح اليوم.. والأيديولوجيا في «القضية الخاصة» مستحيلة، نظرا لأن «القضية الخاصة» لا صلة لها بالجماليات، بل بالأفراد.

إن الإشكالية المطروحة هنا تتقاطع مع مسألة مثقفة هي: هل يستطيع الفن عموما أن يعيش دون محور روى في ظروف «تعدد الآلهة» وكثرة

«أنت وحدك لي»: إنسان حقيقي، لا يبيع نفسه، ويرفض الرخيل مع عشيقته إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث الرخاء والبنخ. وهكذا يبقى في شقيقته التي يدفعه ضيقها إلى عارسة الحب مع زوجته في الحمام. هناك مشهد دال هو مجيء هذا البطل المتقلقل إلى مخربة أمريكية في فندق «بيترسبورج» واصطدامه عند المدخل الرئيسي برجل «ديوث» يسعى لدخول الفندق أيضا. هنا التوازي الجلي يقع البطل، فينسحب وينتقد نفسه.

«بهت على صخرة»: يزور روسيا كاتب مهاجر انحذرت به القرية إلى العقم الإبداعي. يعثر على صديق له، وينصت إلى ملاماته. على أن الصديق نفسه ليس في حالة جيدة للغاية، إلا أن مستواه الأخلاقي رفيع جدا، كما هو مضمر. وقبل ذلك يلتقي الكاتب متسولة تظهر تارة وتختفي تارة لتصبح رمزا ما. هذه الفتاة التي كانت جميلة ذات يوم، هي الآن فقيرة وقييعة. إنها ليست روسيا بصفة عامة، بل هي روسيا الكاتب نفسه. ويقل الكاتب عائدا بعد أن أصبح إنسانا آخر. وشد ما يساعده الحمام الروسي الذي يجعل مساوئه كلها تبهثر.

«موسيقى من أجل «سيسي»: ها هنا عودة أيضا.

وهي هذه المرة عودة فنان هاجر وباع نفسه في الغرب ثمنا للنجاح. والشريك النقيض له «روسي جديد» درويش، فظ، ولكنه واضح ورحب. أما المهاجر المهذب، اللامع، اللبق، فيهدم كل شيء في بيت «مهرين شرفاء» ثم يلقي حنقه أثناء شجار عرضي في مطعم.

وسأتوقف بصفة خاصة عند فيلم شاهده في مهرجان (كارلوفى فارى) هو «خصائص الصيد القومى». هنا نجد عرضا للقاء بين روسيا والغرب

لولا هذا الواقع الخارجى (الغرب) لظلت الأيقونة في مكانها، ولظل صاحبها حيا.

«المشوه»: بأعجوبة يظهر إنسان خارق (سوبرمان) فيقوم بمغامرات في روسيا، ثم يسافر بعدئذ إلى الغرب. والدافع الوحيد هو تأكيد عالمية الإنسان الروسى. وهناك، في الغرب، يمشى على وجه الماء. وكانت أطروحة «المسيح ولد في روسيا» قد تجلت على نحو قسعال منذ تاركوفسكى في فيلمه «أنثريه روبليوف». غير أن الطريق إلى ذلك كان تدريجيا، عبر الآلام. أما في «المشوه» فتقدم هذه الأطروحة على نحو مباشر، بوصفها معطى.

«عريس من ميامى»: يحى مهاجر للبحث عن عروس. بلاده أمريكا مصورة بواقعية، فهي باهرة هجائيا، وفارغة أخلاقيا. قال صاحبى فاسغريك باختشينيان ذات مرة إن أمريكا المهاجرين «لقمة سائفة»، أى أن هناك وطنا، وهناك «لقمة سائفة».

«مطر كازانوكا»: نساء روسيات في فينيسيا. تقع إينا تشوريكوف بغرام إيطالى يتبين أنه عشيق مأجور (جيجولو)، فيطالبها بالنفود. وتصبح عودتها من رحلتها الخارجية إلى بيتها عودة إلى الحقيقة. ذلك أن الغرب مفر ومخادع تستهويننا وإجهات العرض فيه. إلا أنه أجور ما فيه من بضاع وجمال وحب. فينيسيا غارقة، والروح دنسة. وفي البيت ينتظر إينا رجل تنقصه الوسامة، لكنه لها.

«حب متوحش»: أمريكا مسببة الفراق بين الناس، كما فى الأغنية البسيطة. تسرق الحبيب بيدها وآفاقها الواعدة. فتاة أهينت فقتلت خائننها. والفتاة المنتقمة على حق، وفقا لقوانين الميلودراما التي لا تعترف بما أسماه قسطنطين ليونتييف «الخير القانونى».

ولا يخلو ذلك من سخرية، حيث إن اسم الكتاب «آداب السلوك». ولكن، فلنصعد إلى الأصل. إذ أننا تماماً أمام الرومي فرانزيسك الأميزي. المعروف بوعظه للأسماك والطيور. أما بطلنا فقد تخطاه. ذلك أن كوزيميتش هذا الذي لا يصحو من السكر يحتفظ في بيته بأثمن العاديات والكتب القديمة. وفي باحة بيته يستأن أحجار برؤى يقف قريباً منه تراوده باعتزاز أبيات ألكسندر بلوك:

جلّي لدينا كل شيء :

ذكا - الغالين الحاد

وعبقرية الجرمان العاسية

هنا تخطينا الغرب والشرق

وأحطنا بهما علماً ..

من الواضح أنه لا الباحث الفنلندي ولا المشاهد بقادريين على مواجهة هذه «الإنسانية الشمولية». ويحظى الفيلم بتجاح، أعوذ بالله من القول بأنه لا يستحقه. وأكرز الأسف لأن هذا الفيلم المبتكر بالمعية، والمصنوع بفهارة يستغرق في عزف نغمة مملّة.

وقد عرفت هذه النغمة عدداً من التنويعات في السنوات الأخيرة، بدءاً من الشعار الحكومي السوفيتي «نحن أفضل من الجميع»؛ مرزوا بشعار جلد الذات في مرحلة البيروسترويكا «نحن أسوأ من الجميع» وحتى انتهاك الموضوعة القائلة «ومع ذلك فإننا أفضل من الجميع» في المرحلة الجديدة، ولاسيما مع ظهور الأثرياء الفعاليين الذين يسمون بخوف في العالم بأسره، به «الروس الجند». وتتردد هذه النغمة أحياناً بصيغة واسعة الانتشار الآن، كما في فيلم «خصائص الصيد القومي» (ولنسم هذه الصيغة بـ «الافتخار البديل») أي لسنّا «أفضل من الجميع» ولا «أسوأ من الجميع»، بل فقط «نحن».

يختلف عن غيره باللفظ والدعائية. ولكن حتى في هذا الفيلم الممتاز، وبصرف النظر عن ميزاته المذكورة، يستمر من حيث المبدأ استعراض التلذذ بالروحانية الروسية المنقطعة النظير، مقابل العقلانية الغربية العدية الروح. إذ ثمة فنلندي شاب يكتب بحشا عن الخصائص القومية لفن الصيد لدى مختلف الشعوب. وإذا بذلك الشاب، مع نيته العلمية - أي المملة - يتخرط في مجموعة من الجهلاء الفارقين في السكر والعريضة.

وطبيعي أن الفنلندي لا ينجز أي بحث، في حين ينجز المخرج تقصيه للشخصية القومية. وذلك طبعي كله لولا النتيجة المقبضة والمعروفة سلفاً التي تتمخض عنها هذه التجربة الفنية. فعلمياً، جميع من تحدثت معهم في أروقة المهرجان أشاروا إلى التجديد الإيجابي متمثلاً في التهكم من الذات القومية. حقاً، إن التهكم اللاتني واضح. فهناك، مثلاً، مشهد يقوم فيه الفنلندي بتنظيف الباحة منذ الصباح، فيما نتماهز الذين وسخوا المكان يفتنون بلبل وهم ينتظرون كأس الصباح. على أن هذا الأجنبي هو الوحيد الذي يمارس هنا ما يشبه العمل المنتج. إنه يأخذ المنجل عندما يكون الآخرون جميعهم مطروحين بفعل السكر. ذلك لوم مباشر من وجهة نظر العقل السليم والحب الغربي للعمل.

ولكن دائماً ثمة سبب للاستعانة لا بالمشاهد العابرة، بل بمشاهد مهمة واستعارات أساسية. وسنرى عندئذ أن الشاب الفنلندي في نهاية الفيلم يبدأ يتكلم بالروسية. فقد اندمجم مع هذه المجموعة البشرية الجديدة بالنسبة له، بعد أن تقبل عاداتها وقواعدها، وليس العكس.

وسبب حدوث ذلك واضح. فال مؤشر الأساسي هنا هو المشهد الذي يقرأ فيه أحد الأبطال كتاباً لدب أسكرته الفودكا وقادته خطأ إلى معسكر صيد.

الجميع» أو «نحن الأ...» ولا يهم ما يعقب هذه «الأ...» علما بأن من الواضح عمليا كونها تعنى «الأفضل» و«لا جنال».

لم يتحقق الصيد، ولن يوضع كتاب عن الصيد، على أن اللب قد أرتوى من الفودكا الروسية واستمع إلى الكتاب الروسى. كما تكلم العالم الفنلندى الشاب بالروسية. أما كوزفيتش فيخلق بأفكاره عاليا فوق بستان الأحجار البوذى. ومعروف من الذى انتصر.. إن الجميع يعودون إلى بيوتهم تعين، ولكنهم واضن.

واليك بعض الاستنتاجات. فالجديد فى عرض المواجهة بين روسيا والغرب هو هذه القبلية (الفكرة المجازة، المسلمة)، أى لا حاجة للتدليل على التفوق الروحى الروسى لأنه مسألة بديهية. هنا يعمل مبدأ الإضافة الذى يبدو على النحو التالى تقريبا:

إذا كان هناك سقى، فليست هناك روحانية. على أن ذلك فى الحقيقة ليس بجديد، بل هو بحث لشيء قديم. ففى السبعينيات والثمانينيات تحديدنا، كان لابد من تأسيس لفكرة التفوق على الغرب ومن تقديمها بشكل ملموس. وفى العادة كان المظن الدائم ضد الإنسان الغربى هو «خاؤه الروحى» أو «حبه المشبوب للمال أبدا» الأمر الذى كان يمكن فى البداية ألا ننبهته وراء البسملة الزائفة والتصرفات اللبقة.

لم تكن تلك البراهين مطلوبة من قبل. ولنتذكر مشهنا بديعا من فيلم «غريغورى ألكسندروف» ولقاء فى الألب. هناك انعقدت صداقة بين رائدين سوفيتى وأمريكى.. وفى أحد المشاهد يجلس مرؤسنا، الرقيبسان السوفيتى والأمريكى، ويتبادلان المشروب القومى لكل منهما. وقسجة يعرف الرقيب الروسى (بوريس أندرييف) أن الرقيب الأمريكى هارى (إيفان

لوبيزوف) هو فى الواقع أوكرائى الأصل، واسمه هارى بيريينوغا، فيذهل تماما ويسأله: «كيف حدث ذلك؟». ويشرح له هارى بارتباك: «هاجر أجدادى فولدت هناك». ينظر إليه أندرييف ويرى أمامه بسملة لطيفة وإنسانا جيدا يشرب الفودكا. فينطق كلمة واحدة: «عيب». بهذه الكلمة تتلخص مأخذ كل من بوريس أندرييف وغريغورى ألكسندروف والمشاهدين على الرقيب هارى، ولكن ما من شك فى أن انتماءه الأجنبى مشين، إنه «عيب» محديدا. والآن يحدث الشيء نفسه من حيث المبدأ. ولا حاجة للبراهين، والبراهين المقتنة بصفة خاصة. فالتناس القادمين من الغرب يمكن ألا يكونوا سيئين، كأشخاص، على الإطلاق، بل وقد يكونون جيدين جدا، اللهم باستثناء نقص وحيد لا مرد له هو كونهم «من هناك».

سأحدث بإيجاز أيضا عن خاصية فنية أسلوبية هامة أخرى هى تسميس الميلودراما. إذ أن معظم الأفلام الوارد ذكرها أعلاه ينتمى إلى الميلودراما التى أخذ المشقون يعيدون لها الاعتبار الآن بعد أن كانوا قد قروا فى البداية تجاهل «فيرونكا كاسترو» باحتقار، ثم غيروا رأيهم وشرعوا يحللون أفلامها كأنها بيرغمان.

حقا، إن الميلودراما حتمية، كما طفقوا يكتبون بشيء من الإعجاب ولا سيما فى «فن السينما». ولكن ثمة إحساس بأن الميلودراما الروسية المعاصرة تحظى أثناء النقاشات بتقدير لا يخلو من مبالغة.

إن الميلودراما الروسية المعاصرة لا تنبع من عذابات الحب والعواطف المستعرة، كما فى العالم كله، بل ولا من التناقضات الاجتماعية السيكلوجية الداخلية، وإنما تعتمد على تصادمات خارجية (ومهم جدا كونها مألوفة).



(وأكرر التشديد على ذلك) مرتبطة حصا برفض الآخر، أى برهاب الآخر. وسواء بوعى أو بغير وعى (أى بما هو أبلغ دلالة)، فإن تلك الروح تقوم على رفض القرب. وهذا برأى ما يمثل تلك الأيديولوجيا الجديدة التى عثر عليها الفن ما بعد السوفيتى، أو على الأقل معظم ذلك الفن الذى لم يستغن ولا يستغنى ولا يستطيع الاستغناء عن الأيديولوجيا.

كشيشتوف زانوسى

موضوع هنا النقاش هو «البحث عن أيديولوجيا» ليس لدى تعريف دقيق لهذا المفهوم، ولكن كلمة «أيديولوجيا» بعد ذاتها وبشكل لا واع مرتبطة لدى الشعور بخطر ما. ففى حدود معرفتى ولدت الأيديولوجيا بوصفها إحدى ظواهر الحياة الاجتماعية إبان عصر النهضة. كنت ذات مرة فى فرنسا أشارك فى ملتقى جرى التأكيد فيه بطرق مختلفة على أن الخط الذى بدأ من «قولتير» و «جان جاك روسو» يؤدى إلى «ستالين» و «هتلر».. إلى الأيديولوجيات التى كأنها قامت على أساس القيم اليهودية المسيحية، ولكنها تقترح طريقها الخاص، المميز، «المختصر» إلى تحقيق «مملكة الله على الأرض».

فلنتذكر كلمات النشيد الأسمى: «هذه معركتنا الأخيرة والحاسمة». إن مجمل مغزى الأيديولوجيا هنا يكمن فى التصور بأن الصراع يمكن أن يكون «الأخير»، ويعدئ سرعان ما تقوم الجنة على الأرض. إن الناس يتطلعون منذ ألفى سنة إلى نيل النجاة فى العالم الآخر. أما الأيديوجيا فتقترح النجاة حالا، هنا و الآن. طبعاً، إن هذه الفكرة قادرة لزمن ميا على

فمثلا، إن الدراما الغرامية لدى إينا تشوريكوفا فى فيلم «مطر كازانوف» تتوطد بوساطة مونولوج جارتها الفتاة الغواصة (من ريف القولجا) التى تشرح للسباح الأجانب - الغربيين - أنهم جميعا مدينون برفاههم لروسيا التى تحملت الغزو المنغولى والشيوعية. وحتى فى فيلم بسيط وموثر لفاليرى تودورفسكى هو «الحب» يرتبط النزاع الأساسى بهجرة البطلة. لكن الميودراما الروسية لا يكتفيها الإنسان، فتزج فى المشكلة بكل من الدولة والسياسة.

إليك أيضاً هذه الأفكار الختامية على شكل أطروحات.

فنصر الأبطرة الجديدة للغرب، وإضفاء الروح الشيطانية عليه يتزايدان طرداً مع غو الروح الوطنية الجديدة. وهذه المشكلة مرتبطة إلى حد معلوم بالشعور المرير بفقدان ما كان من عظمة، إذن ومن احترام لنا بوصفنا أبناء دولة عظمى. وعلى صعيدهم يقلص «الروس الجديد» أنجع تعويض عن هذه الخسارة، وذلك بوسائل بالية (بطاريكية) شرعوا على الشاطئ اللازوردى يتألفون معها ثانية بعد انقضاء مائة سنة عليها.

إن المثقفين الإبداعيين يتدرجون فى هذا السياق عادة بوصفهم موضوعاً جنياً إلى جنب مع كريستيان ديور الرولوزوس. إلا أنهم ينالون حقهم فى الأفلام التى يجرى تصويرها اليوم. فالنقاد والصحفيون الذين يهللون لأذهار الميودراما الروسية فحون للميودراما نفسها كما لو كانوا لا يلاحظون محيطها الاجتماعى والأيديولوجى، فى حين أن تقسيم «الأهواء الأدبية» مجدداً بوصفها صدامات عرضية موضوعها «أمريكا مفرقة الناس» هو ظاهرة أيديولوجية تثير أقصى الفضول. إن الروح الوطنية الجديدة فى اليوم نفسه

والعرقى. عندئذ يمكن للناس أن يعيشوا فى هذا العالم وهم يشعرون بالهدف. لقد كان هذا الهدف موجودا أيام الشيوعية، كان ثمة مغزى للحياة (وإن كان مغزى زائفا بالتأكيد، لكننا لا نرى هذا الهدف فى العالم اليوم. لذلك يبرز إحساس وكأن وجود البشرية البيولوجى بحد ذاته ليس مضمونا بالقدر الكافى.

أثناء مشاركتى فى أعمال الندوة الاقتصادية العالمية فى «دافوس» اكتشفت بكل سرور أن السياسيين ورجال المال على أرفع المستويات ليسوا مهتمين الآن بمشكلات الاقتصاد قدر اهتمامهم بمشكلات الفكر المتفلق بحالة العالم الجديدة. وقد توجه رئيس الائتربول إلى مدير أحد بنوك الشرق الأوسط بالسؤال التالى: «هل أنت قادر، بوصفك مسلما، على أن تخدع بنكا مسيحيا؟ هل سيسبب لك ذلك تعذيب صغير؟» فكر المدير وأجاب بصدق: «كلا، لن أشعر بأى تعذيب صغير». تلك هى المشكلة.

ثمة مثال آخر. إننى قمت قبل مدة فى إيطاليا بعرض مسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» فواجهتنا صعوبات بصدد ترجمة جملة إلى الإيطالية من مونولوج مارك أنطونيو الذى يقول عنه كاسيوس: «He is a man honour» (إنه رجل شرف). ولكن إذا ما قلنا ذلك بالإيطالية: «إيكو لومو هونورى» أثرتا ضحك الناس لأن المعنى سيكون «هو رجل مافيا». وقد اقترح مترجمنا صيغة هى: «إنسان أمين»، ولكنها ترجمة غير دقيقة. فوالدى - مثلا - كان يعتقد بأن الحرفى يجب أن يكون أمينا، أما السياسى فيجب أن يكون شريفا (honour). ولكن تبين أن آخر السياسيين الذين كانوا يستخدمون كلمة (honour) هم موسوليني فى إيطاليا، وديجول فى فرنسا، وتشرشل فى

إسباغ مغزى وهدف الحياة البشرية. ذلك أن تصور هذا الهدف أسهل كثيرا من تصور ما تقتصره الموروثات الدينية المختلفة، بما فى ذلك الديانتان اليهودية والمسيحية. فالأيدىولوجيا تعبير عن الصلف الإتمسانى، وهى محاولة للاكتفاء بالاعتماد على النفس فى مسألة تحقيق السعادة والعدل. إن الإنسان يريد أن يكون سيد حياته الوحيد، وسيد الكون، ومصدر جميع القوانين التى عليها على العالم.

ويبدو لى أن الزمن الزاهن هو زمن محطم الأيدىولوجيا. لقد أصبنا بهذا المرض وشفيينا منه. وأنا شخصا لا أنتظر ظهور شيء جديد فى هذا المجال. فما يزال فى العالم المعاصر مخلقات أيدىولوجيات قومية متعصبة وذات نزوع إمبراطورى، غير أن ذلك ليس إلا حثينا إلى زمن الناس فيه ينظرون إلى ما هو أرضى وعابر بوصفه قيمة مطلقة. ونحن نعرف اليوم ذلك وهم، فما هو عرضى (الأمة، الشعب، الدولة) لا يمكن أن يكون مطلقا.

لقد اتحدت الأمم الأوروبية. ووحدة أوروبا، بل والعالم بأسره، أمر جلى ولا مفر منه. انظروا، إنكم لن تستطيعوا اليوم شراء أية حاجة يمكن أن تحدوا مصدرها القومى بدقة. فالسيارات الألمانية يصنعها الأتراك، والسيارات الفرنسية تجمعها أيدى العمال الجزائريين، والمعدات اللاسلكية لشركة «فيليبس» تصنع فى تاوان.. إن تطوير التكنولوجيا يسفر عن وحدة بشرية جديدة تماما، وهذا يعنى أن أية أيدىولوجيات قومية هى اليوم ماضوية. لذلك فهى لا تبدو لى اليوم خطيرة.

ولكن، مع ذلك، لابد من جهة أخرى من قيم مطلقة تؤمن بها نحن ونؤمن بها الناس الآخرون، بصرف النظر عن انتمائهم القومى والدينى

الشخصية.. إننى لست واعظا، إلا أننى ببساطة أحاول أن أفهم ما إذا كان بوسع البشرية بيولوجيا أن تعيش فى ظروف كهذه. فالأطفال لا يعيشون مع آبائهم، وهم لا يعرفون ما هو الأب، ويفتقر وعيهم لأهم عناصر الثقافة متمثلا فى النموذج الأول للأب.. وماذا عن الجد؟ فهو أيضا عنصر لشحن الثقافة.. إننا ندخل عالما جديدا يجب أن نعيد ترتيب كل شيء فيه، حيث كفت المتطلبات المألوفة عن العمل.

إن الأيديولوجيات وليدة الصلف البشرى. ولكن يبدو لى أن هذا الصلف نفسه يتجلى أيضا فى نقاشاتنا بشأن الثقافة. إننى تربيت، شأنى شأننا جميعا، على الإقرار بوجود ثقافتين متناقضتين، إحداهما جماهيرية، والثانية نخبية. ولم يحدث إلا فى السنوات الأخيرة فقط أن شرعت أفهم أن ثمة فى ذلك خطأ ما، وأن فصل الثقافة على هذا النحو قد عوق التطور الثقافى فى القرن العشرين.

إن الثقافة النخبوية التى ارتقت عاليا فى القرن الحالى وجدت نفسها فجأة معقمة ولا حاجة لأحد بها. لقد كانت تستهوين الأفلام النشاز والمنفرة قبل ثلاثين عاما، ولكنها تبدو الآن لنا مفرطة الإملا. كما خضنا تضالا عنيفا فى سبيل الفن التجريدى لأنه كان ممنوعا، أما حين يعرضون على اليوم قبعة أحد ما ويترجون على اعتبارها فنا فإننى أدرك أن ذلك خدعة، وأنه لا يساوى ولا يعنى شيئا.

ببساطة، يجب على المرء أن يتحلى بالجرأة ليقول: إن ذلك كله فراغ، ولن أدفع مالا لقاء أشياء لا تمس مشاعرى وقلبى.

ويحدث فى السينما شيء. بذلك. فالسينما المتخترسة، النخبوية، التى صنعها كبار السينمائيين الأوروبيين، والتى شد ما سحرتنا

بريطانيا. وبعد هؤلاء اختفت كلمة «الشرف» من التداول السياسى.

وتذكرت أثناء كلمتى فى دافوس حادثة وقعت قبل سنتين، عندما صرح مدير البنك القومى الألمانى السيد شليزنيجر يوم الجمعة بأن نسبة الفائدة على الودائع لن تهبط، وإذا بها تهبط يوم الاثنين. لقد استأت يومئذ وتساءلت: «لماذا على أن أدفع الضرائب بشرف إذا كان مدير البنك القومى يسمح لنفسه بأن يكذب؟». وقال أحد اليابانيين فى ذلك الاجتماع إنه لا يفهم استيائى، وأوضح بأن مدير البنك القومى عليه أن يكذب فى هذه الحالة لحماية النقد القومى، ولكنه - اليابانى - يأمل فى أن يكون «السيد شليزنيجر قد انتحرق عقب ذلك». قهقه الجميع ضاحكين. إلا أن اليابانى ظل جادا، وأعلن قائلا: «إننى لا أمزح إطلاقا». وأدركت عنئذ أن اليابانيين ربما هم آخر «الناس الشرفاء» على كوكبنا..

وفى دافوس أيضا طرح رئيس وزراء الهند هذا السؤال: «هل يمكن للبشرية أن تعيش متحررة من الفقر؟». إن مستوى الحياة يرتفع، وفى معظم المجتمعات المتطورة لم يعد الفقر يبعث على الخوف.

لكن، هل تستطيع البشرية أن تعيش، مثلا، دون الأسرة؟ نظريا - نعم. لكن ما هى العواقب التى متصيةب الثقافة فيما لو تعرض نصف البشر دون آباء؟ أثناء عسسىلى فى لجنة محكيم السيناريوهات، هنا فى روسيا، وكنت قبل أسبوع قد شاركت فى ملتقى كتاب السيناريو فى النرويج، واجهتني ظاهرة متكررة هى عدد لا يحصى من قصص نساء تلقين نصيحة بالإنجاب طفل، أو أردن ذلك من تلقاء أنفسهن. وكان يلتقن برجل مرة واحدة ثم يطردنه. بعنئذ تجيء المصاعب. فالطفل يتعرى، ويعوق حياته

داعى لليأس. فقد قال القديس أوغسطين مرة: «هذا ليس عالما قديما يموت، بل هو عالم جديد يولد».

يلين ستيشنوفا

هل تبحث السينما الروسية عن أيديولوجيا جديدة أم لا؟ أرد أن أرد على هذا السؤال المباشر بجواب مباشر. ففي السينما الروسية الجديدة لا وجود للأيديولوجيا، بوصفها قيصة، لا على المستوى الفردي ولا على المستوى الجماعي (مجموعة، اتجاه، تيار). وتكمن المفارقة تحديدا في كوننا نفر من الأيديولوجيا، إذ نحن نخاف منها خوف الشيطان من البخور، بينما هي - الحميصة - تتعقنا وتتبعنا نحن وسينماتا.

إن اللعبة غير المتركة مع الأيديولوجيا (نحن نهرب منها وهي تتبعنا) مستمرة منذ وقت طويل جدا، منذ بدء البيرسسترويكل ويحدث ذلك في جو يحيط به قدر كاف من الظلمة. فبعد أن فترقنا نحن والأيديولوجيا شعرنا بتوتر كبير بدلا من الشعور بالاسترخاء المنتظر. لقد تأرجع القارب بقوة وبدأت عمليات لا يمكن التكهن ولا التنبؤ بها إطلاقا. كنا نتوقع أننا بعد انهيار الأيديولوجيا سندخل الميسيرة العالمية العامة بسرعة ودون مشكلات ممهزة، لكن ذلك لم يحدث. والوضع الذي نحن فيه الآن يمكن تشبيهه بأيام الخلق الأولى، يوم كان الإنسان القديم ما يزال عاجزا عن التعامل مع العالم ما قبل التجريبي (الإمبريقي) حيث لا يوجد قانون، وحيث وعى الذات في أول تشكيله، شأنه شأن الأساطير التي لا تقوم ثقافة خارجها.

حين نحلل سينماتا الجديدة نستطيع تلمس براعم أسطورة جديدة. وأريد أن أوجه انتباهكم إلى موضوع واحد يخيل لي أنه ذو دلالة.

قبل عشرين سنة، هي اليوم في أزمة باللغة العمق. إننا ندافع عنها، لكنها كأنها لم تكن موجودة. وذلك فيصا الصالة الكبيرة التي - باختصار - نسميها «جماهيرية» تجد تلبية لمطالباتها الروحية الفعلية على مستوى أكثر انخفاضاً وقبعا، كما يخيل إلينا. ولكنها، مع ذلك، تجد. ففي الأفلام الأمريكية المتهذلة ثمة ميتافيزيقا، وإجابات ما على أسئلة وجودية، ولكنها غير موجودة في أفلام المهرجانات «النخبوية».

لقد أحسنا بأننا أعلى من الجمهور العادي بما لا يقاس، فوجدنا أنفسنا ضحية صلفنا نفسه. كيف لنا أن نفترض أننا نتميز عن جميع الآخرين؟ إننا بشر مثلهم، نموت كسما يموتون، ونصاب بوجع الأرضاس شأن الجميع، ولدينا الأهواء نفسها، والرغبات نفسها.. إن الأساطير البشرية ذات طابع شمولي، عام، ويجب أن تكون الثقافة واحدة. علينا أن تعلم التراضع وأن نتحدث عن اللقاء مع الإنسان العادي، المتوسط، الذي لا يتقبل لغتنا الريفية المعقدة لسبب بسيط هو افتقارنا اليوم لما نقوله بهذه اللغة.

وأخيرا، إن القرن العشرين سيكون عهد «ما بعد جوتنبرج». ها هي تقرب وحلة الثقافة القائمة في معظمها على الكتاب، على الكلمة. وبالطبع، إن ذلك يمكن أن يبعث على الأسف، إلا أن الأيديولوجيات نشأت وتكونت على أساس ثقافة الكتاب تحديدا. أما القرن الحادي والعشرين، قرن الحاسوب (الكمبيوتر)، فسيقوم على أساس اتصالات وقيم أخرى. ولعل الإنسان في القرن القادم سيكون أكثر تناغما، وأكثر حساسية وانفتاحا إزاء أخفايا وأسرار الكون.. لعل القرن الجديد يكون خيرا من سابقه، وإن كنت شخصا لا أتصور مكانى فيه. ولكن لا

إدراكنا يحد ذاته - أي نسق التوصيل نفسه في مجتمعنا - مؤدج إلى حد لا يصلح. ويجب أن يؤخذ ذلك بعين الاعتبار أثناء التفكير بقضايا من هذا القبيل. لكن الأيديولوجيا غير موجودة، فقد نقضنا غبارها عن أقدامنا، لكنها في الوقت نفسه موجودة، وهي تتجسد على الأقل في تعصبا إزاء الآخر، إزاء الغريب.

وهكذا كان الوعي الأسطوري يتشكل عفوياً ويتجلى عفوياً. وأشكال التعبير الصغيرة أقرب إليه من الأشكال الملحمية. والتجارب التاريخية على طريقة أوليف كوفالوف شيء نادر، استثناء. ذلك أن القاعدة تكمن في شيء آخر. إذا ما إن يدخل الفنان الشاب الفضاء التاريخي حتى يقوم حاجزاً بينه وبين المعرفة الدقيقة، على مستوى الاستجابة، وكان لمة غريزة تعمل. ويقدم للمشاهد تصوراً ذاتياً يرتبط افتراضياً بالواقع التاريخي. وسرعان ما يلفت ذلك أنظارنا عندما نقارن بين أفلام لمخرجين من أجيال مختلفة. فمثلاً، فيلم بوريس فرومين «فيقا كاسترو» يمثل خاتمة غنائية لمرحلة الستينيات، وهو في الوقت نفسه تسجيل لتلك المرحلة. وحتى فيلم «جوقة الغناء» للمخرج كوتشينسكي، فرغم كونه يشف عن الستينيات بمنظار الأسطورة المجهنية لدى السيد فيكتور أريستوف، إلا أنه لا يشكل قطعة كاملة مع الصورة المستقرة للستينيات.

أما فيلم المخرجين ميخائيل وتودوروفسكي «فوق المياه القاتمة» الذي يشار إليه بوصفه يكاد يكون مضاهاة لفيلم «مطر قوز» المعبود لدى جيل الستينيات، فهو لا مهال بالواقع التاريخي. إذ ليس فيه محاولة لأسلوب المرحلة ولا لتصوير نماذجها. على أن الالتفاتة الوحيدة إلى الماضي هي الصورة السابخة للمخرج التي يتعرف فيها على مارلن خوتسميف مخرج «مطر قوز».

ذلك أن السينما الجديدة تقوم على الدوام ودون وعي منها، بتصفية الحساب مع سينما الماضي. فلم تكن سينما الماضي أقل اهتماماً بتصوير «الروس الجدد» مما بتصوير «الروس المسنين». واللافت للنظر هو أن أفلاماً شهيرة مثل «الشجرة» و«فوق الماء الدافئ» و«أبناء الآلهة الحديدية» و«الطريق إلى الجنة» و«المنجل والمطرقة»، إنما تعتمد على مواد من الماضي القريب، الماضي الستاليني وما بعد الستاليني، أي باختصار على مواد من الماضي الشمولي.

ومع ذلك، فهي ليست أفلاماً تاريخية، إذ من الواضح أن التاريخ فيها ثانوي. إنه دافع للاستجابة وليس للتعرف. والشئ الذي يستجيب له ليس الواقع التاريخي بل هو الأسطورة التي ابتلعت ذلك الواقع. وهكذا في المحصلة تنشأ أسطورة عن الأسطورة. ولنفترض أن الطموح الجلي للتعلم على الأسطورة من الداخل (وفقاً لرولان بارت). وهذه مهمة لا راعية. هو طموح يمثل تخويلاً باسم الثقافة للجيل الجديد. يقول رولان بارت: إن «أفضل سلاح لمكافحة الأسطورة هو أسطورة الأسطورة نفسها، هو خلق أسطورة مصطنعة. وهذه الأسطورة الثانية ستكون الأسطورة الأشد واقعية». ويجري كل شيء وفقاً لبارت بالضبط، لكن ليس دون تعديلات من أجل التلازم مع ذهنتنا الروسية ومع وضع معيشي محدد.

إن أهم عنصر تفصيلي في عملية خلق أسطورة جديدة يتمثل في كون الأساطير تنشأ في ذروة التبرد اللاعقلاني، إن لم نقل القوضوي، كاستجابة لنيد «الماضي اللعين».

يتجلى وعي الأسطورة الجديد في أشكال عفوية غير مؤدجة. ثم بعد ذلك، في المحصلة، يؤدجه النقد. وليس من النافل أن نشير إلى أن

من «تخطئ القوانين»: الخيانة، إراقة الدماء، القتل... والأبطال مستعدون لهذه التضحية في سبيل الفوز بهذه «الجنة». ولكنه ذو دلالة أيضا كون هذه «النهاية السعيدة» مجرد تأمل صرف. إنها حلم ليس مقدرًا له أن يتحقق. إنها ذكرى مستقبلي لا يؤمن به الأبطال ولا المؤلفون. وهكذا، فإن «النهاية السعيدة» للروس المجد هي الوجه الآخر للنهايات الروسية المأساوية. وأكثر من ذلك فإن السينما الروسية، بانتشادها إلى الموت والإجرام والأبطال المحارقين (السوريان) ليست في واقع الأمر «جسورة» بقدر ما تريد أن تبدو. إن الوعي لدى هذه السينما كارثي، إذ عوضا عن المستقبل فئسة هوة وظلمة مزينة بصورة مغرية هي صورة «الحياة الجميلة وراء الرابطة». وعوضا عن الماضي تقسم ثمة حكاية رهيبة ولكنها جذابة تنبثق على إعادة قراءتها، وعلى إعادة كتابتها أثناء هذه القراءة لكي لا يكون الأمر مربعا إلى هذا الحد.

إن عقلة شعرية «الروس المجد» مسألة بالغة الصعوبة، ذلك أنها ذاتية في دلالة/ سيمياء التعبير أكثر مما هي ظاهرة في الصور القابلة للاستيعاب ذهنيًا. وتتكون هذه الشعرية من زلات اللاوعي والانتكشافات العقوية، إلا أنها ليست نتيجة للتفكير بواسطة مفاهيم ولا لإدراك الحياة على نحو فلسفي وشعولي.

وفكرة المعرفة بحد ذاتها معلومة في سينماتنا الجديدة. فالماضي لا يعتبر على الإطلاق في هذه السينما موضوعا قابلا للمعرفة، ويحتل فيها المقام الأول مؤلف، وسيط، يطلق الفنان خيالاته التي يرسمها وفقا لماضي يتجمد في الأتقاض. ولا يتضح بجلاء إلا معيار واحد هو أن ذلك الماضي كان جحيما على الأرض، وكان حكاية مرعبة... ولكن كيف لنا أن نفهم هذا كله، أو

المثال الآخر هو «الطريق إلى الجنة» أول أفلام فيتالي موسكاليينكو. هنا نجد إشارة صريحة إلى زمن الحدث ١٩٥٧، سنة المهرجان العالمي للشبيبة والطلبة في موسكو، في البلاد التي أدانت عبادة الفرد، عبادة متالين، وعادت ثانية إلى الوفاء للمعايير اللينينية في الحياة.

غير أن الزمن في هذا الفيلم أسطوري بالطبع. فبصرف النظر عن كون الشاشة تغص تماما برموز ذلك العهد بدءا من رجال استخبارات «كي. جي. بي» والعصلاء السريين، وأنصار الروك أند رول المتنوع، وحتى ذلك العالم الذي يعمل سرا على اختراع أسلحة الدمار الشامل، يتبين أن المخرج بحاجة إلى جميع هذه الرموز لمرحلة عبادة الفرد لسبب وحيد هو الاستفاضة بعرض طوباوية الختام بأكبر قدر من التأثير. إنه يقتل أبطاله من فضائهم الاجتماعي المحتوم (وغير الصالح للحياة إذن) وينتقل بهم إلى جزيرة جنوبية بدیعة ينعمون فيها بين الأطفال ولا يشيخون. باختصار، إن إرادة المخرج تضع هؤلاء الأبطال في الجنة. هذه الرحلة المزعومة من الواقع التاريخي إلى الجنة، إلى الفردوس، حيث لا وجود للزمن ولا للتاريخ، حيث لا شيء إلا الحياة الأبدية ونعيم الخلد، إنما هي رحلة تتصف بها شعرية (بويطيقا) «نيوراشينس» (الروس المجد) لدى المخرج السينمائي الجديد.

ويمكن أن نجد هذه «الحاجة الفردوسية» في عدد وأغبر من أفلام المخرجين الشباب: «قبل يوم من...» و«دوبا - دوبا» و«الطريق إلى الجنة». فأسام بصيرة الأبطال الداخلية تلوح الأرض الموعودة في لقطات خارقة الجمال. وجغرافية «الجنة» ذات دلالة أيضا. ذلك أن هذه «الجنة» تقع «وراء رابطة» خلف الحدود، في بلاد ما، وللوصول إليها لابد من بذل جهود خارقة، لابد

«كوفالوف» التولييفية، وبالطبع حتما فيلم روجوجين «خصائص الصيد القومي». إن هذه الأفلام لا تعنى نفسها بوصفها اتجاهات، غير أنها تجتمع على قاسم مشترك فلسفى وشمولى فى رؤية الحياة يعود إلى القيم الأساسية للوجود القومى.

ويودى أن ألقت النظر إلى التغيير الحاد الذى أصاب الخطاب الروسى فشرعت تتردد فيه نغمة نقد ذاتى لا يرحم. هذه السينما تعارض أيضا فكرة الأصالة (النقاء الثقافى) والوطنية القومية بشقيها اليسارى واليمينى، وكذلك الوطنية الجديدة التى تحدث هنا عنها بيتر فايل. وفى الوقت نفسه فهى على جبال عتيف مع الدرجة (الموضة) الغربية، مع تيار التغريب، كما أنها متسجمة مع العملية الدائرة فى الأعماق، عملية اكتساب وعى جديد وروح جديدة.

إن آمالى بانبعثات السينما الروسية مرتبطة بهذا المعيار لأنه لا يقطع سلسلة الموروث التاريخى، بل هو - على العكس - يعيد وصل الحلقات المقطوعة. وهناك، حيث الوعى العديم الأرضية لا يرى إلا هوة الفراغ، يتكشف الطريق. وكما قال «نيقولاي بيرديايف» فإن «الحر هو من كف عن الإحساس بأن التاريخ شيء خارجى مفروض، وبدأ يحسن بالتاريخ بوصفه حدثا داخليا فى الواقع الروحى».

فأل حسن أم فآل سي؟ إننى أرى فى عملية الابتعاد عن التاريخ القومى نوعا من القاعدة، إنه العواقب البعيدة لتلك «الحصى التاريخية» المضنية، حسب تعبیر نيتشه. فقد بذلت الشمولية السوفيتية قصارى جهودها من أجل خلق اللامبالاة، ومن ثم العدمية إزاء التاريخ الأم. إن الطبيعة تتطلب التقاط الأتقاص، ونسيان الترويض القسرى. ولعل الوعى الأسطورى الجديد وسيلة للنسيان، وقد يكون وسيلة للخلاص من ذكرى الماضى الذى يؤثر سلبا على تقويم الذات. من هنا تنبع أزمة التماثل مع الذات، متجسدة فى الرغبة فى أن يتنكر الإنسان لأصله ويكون إنسانا آخر عموما.

غير أنه يتطور بإزالة ذلك محور آخر مناقض للمحور المذكور أعلاه. وقد شرع هنا المحور الثقافى يتكون فى المسيرة السينمائية منذ مدة طويلة، وفى جميع الأحوال منذ بضع سنوات. فهوم كانت الشاشة مازال محاصرة بـ «الابتلال» وأفلام «العزى والجنس»، كان لدى دافع لأكتب عن بظهور سينما أخذ مفتاح الذهنية القومية نفسه يصيح فيها مادة للاستجابة. إنها سينما «أوفتشاروف» و «سيليانوف» و «خوتينكو» و «تودوروف الأكبر» (أنكور وأبنا أنكورا)، وفيلم «لوشانسكى» «السيمفونية الروسية» و «ليزنييف» «مقبرة زيلينينسك» و «شروحات



دراسة من الهند :

أثر ثورة أكتوبر فى الأدب البنغالى

بقلم : أشيس سانيل

ترجمة: د. ساهر شفيق فريد

الاشتراكية الكبرى وإقامة دولة عمالية جديدة فى روسيا. إن لينين - قائد هذه الثورة وصانعها العظيم وأبرز الشخصيات التى دفعت بها الحرب العالمية إلى مكان الصدارة بعد أن كان مغفورا - قد غدا رمزا للأمل والتقدم فى نظر الملايين فى كافة أنحاء العالم. وقد كان أثره محسوسا فى الهند أيضا، وإنا لنجد فى أدب البنغال تغييرا مؤكدا فى الأساليب الفنية والاتجاهات، بل إن «رابندراناث طاغور» قد ربح بهذه الفكرة الجديدة، وكتب بضع قصص قصار متأثرة بهذه الفكرة وهذا الفكر الجديدين.

كان أثر الثورة الاشتراكية الكبرى مقصورا - فى بادئ أمره - على المقالات الاجتماعية والسياسية وعلى الصحافة. ومن الأمور التى يجب ملاحظتها هنا أن الحكام البريطانيين كانوا شديدي الحذر منه فى البداية. حاولوا أن يفرضوا الرقابة على أنباء هذه الثورة الكبرى، بل حاولوا نشر أخبار كاذبة عن لينين وروسيا. جاء فى

إن الثورة الاشتراكية الكبرى التى قام بها اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية فى أكتوبر عام ١٩١٧، قد دخلت تاريخ الثقافة العالمية لكل العصور. لقد جذبت الأدب القديم وبعثت فيه الحياة. وعلى ذلك كان تأثير الماركسية عاملا أساسيا أثر فى نمو الأدب البنغالى منذ عشرينيات هذا القرن. وقد وجد تربة مهيأة فى البنغال، إذ كان الملايين هناك يعيشون، ومازالوا، فى فقر وانحطاط.

كان ماركس، بإدانتِهِ للفقر إدانة مطلقة وتسويغه حرب الطبقات كأداة للتقدم الاجتماعى، يمثل تحديا لأساس النظرة البنغالية التقليدية ذاته. ولم يتوصل إعلانه ضرورة إلغاء الطبقات وألا يكون هناك غنى أو فقير إلى جماهير الشعب فحسب، وإنما أيضا إلى غريزة المساواة الكامنة فى بعض من أفضل رجالنا وكتابنا. ومهما يكن من أمر، فإن رسالته كان يمكن أن تظل أقل حظا من الفاعلية، لولا نجاح الثورة

حقه، وجاء كتابه مليئا بالأغلاط. يمكن أن يوصف كاتب السيرة بأنه كاتب مقالة مشغول بالرجل الذي يكتب عنه.

وقد أكد بانكشنترا أن السير جزء لا يتجزأ من التاريخ الأدبي، لا مجرد وثائق اجتماعية. كان «رابندراناث طاغور» يؤمن بوضع شخصياته على منصة عالية، ومع ذلك أفلح في أن يبقي صفاتها ومنجزاتها في حدود ما يقبله العقل. وبهذا المعنى كانت أول ترجمة صادقة لحياة لينين هي التي كتبها «بريانات جاجبولي» في عام ١٩٢٦. ومن التراجم الأخرى المهمة لحياة لينين، والمفصلات المكتوبة عن ثورة أكتوبر باللغة البنغالية: «تغير جذري في روسيا» (١٩٢٤)، «نشر فد دكا» لـ «أتول تشاندراسن»، «لينين» (١٩٣٢) لـ «سومندراناث طاغور»، «لينين والحزب البلشفي» (١٩٣٩) لـ «راباتيسموهان برمان»، «اللينينية» (١٩٣٩) لـ «كرشنا جوسوامي»، «كارما بيرلن» (١٩٤١) لـ «نريپندرا كرشنا تشاترجي»، «بيجافني لينين» (١٩٤٣) لـ «نيرانجان ماجومدر»، إلخ.. ولست أود أن أورد هنا قائمة بما كتب عن ثورة أكتوبر ولينين خلال هذه العقود. لقد كتبت عدة مقالات وكتب يهدف إغناء ذخيرة الأدب البنغالي. وسأقتصر هنا على ذكر بضع أسماء كان لكتاباتها أثرا كبيرا في أدينا وثقافتنا. من بين هذه الأسماء: «همانتا تشاترجي»، «الرفيق مظفر أحمد»، «ديا براتابوس»، «برسوار بيجتشي»، «ساتيندرانات ماجومدر»، «راناد اكنشاري»، «تشودهرى»، «سوههيرا تشاندراراه»، «سوشابهن ساركار»، الأستاذ «هايندرانات موكهرجي»، «جويال هالدر»، «بهاباني سن»، «بهروش جويتا»، «ترديپ تشودهرى»، «تارابادا لاهيري»، «شيلباس جوش»، «أ. روسول».

تقرير عن أنشطة هؤلاء الحكام البريطانيين، بصحيفة «سوراجيا» البنغالية المعروفة (١٨ نوفمبر ١٩٢٠): «وتناهى إلى علمنا أن حكومة الهند قد أنشأت قسما لهزيمة البلشفية يكلف تسعة آلاف جنيه في السنة. ولا سبيل أمام الشعب إلى أن يعلم ما إذا كان المعتدلون وقادة الطبقات المتخلفة، ممن يعارضون عدم التعاون في الوقت الحاضر، قد أسهموا أيضا في هذه الأموال. وعلى أية حال يمكننا أن نقول - ونحن مطمئنون - إن الحكومة تخطئ خطأ كبيرا إذا هي بددت أموال الشعب على هذا النحو، لئن كانت الحكومة راغبة حقا في ألا تتدخل البلشفية هنا البلد، فلتف برعدها.

عند ذلك فقط لن يكون هناك خوف من انتشار البلشفية في هذا البلد. لكن لا مبلغ تسعة آلاف جنيه ولا أعمال المتحمسين بقادرة على تحقيق ذلك». بيد أن من المعلوم للكافة أن جنسيع محاولات الحكام البريطانيين وقف انتشار هذه الفكرة وهذا الفكر اللذين جاءت بهما ثورة أكتوبر الكبرى، هي محاولات قد باءت بالفشل.

ومنذ ١٩١٧ فصاعدا كتبت عدة مقالات اجتماعية وسياسية وتراجم حياة لينين. كتب «بين تشاندرابول» و«راذها كمال موكهرجي» بعض مقالات تمهيدية بالغة الدلالة عن البلشفية. ونشرت حياة لينين على حلقات - ابتداء من إبريل ١٩٢١ - في مجلة بنغالية دينية مشهورة، ومازال اسم كاتبها مجهولا. وفي ذلك العام ذاته، كتب «فاتيهوسان جوش» ترجمة أخرى لحياة لينين. وفي كتابه هذا عقد مقارنة بين إسهام لينين وإسهام بعض عظماء البنغال، مثل «فلكانندا» و«بانكشنترا». ورغم محاولة المؤلف المخلصة أن يرسم صورة حياة لينين العظيم، لم يمكنه إلا لماما - أن ينفي موضوعه

و «مانيك باترجي» - الروائي البنغالي البارز - هو أول اسم يذكر في هذا الصدد. لا ريب في أنه قد تأثر بماركس. وثمة أيضا دلائل على تأثير «فرويد» في كتاباته. لقد وصف في رواياته وقصصه القصص الفلاح الضارب بجذوره في التربة التي تضمحل قوتها ودوامها، ببطء، مع مقدم المدنية. وهو يبتهج بالنضال الملحمي لأهل القرية ضد عوامل الدمار في الطبيعة والناهين من الرجال.

و «تاراشنكار باترجي» - وهو روائي بنغالي آخر وافر الحظ من الدلالة - يمتاز أيضا في رصد الحياة القبلية وشبه القبيلة للجزء الغربي من البنغال، بما لم يظهر - على أي نطاق واسع - في القصة البنغالية قبل مقدمه. وقد كتب أيضا بعض روايات عن ملاك الأرض المنحليين في غرب البنغال. أما «برمترا مترا» في سعى - عن وعى - إلى استمداد مادة عمله من أدنى طبقات المجتمع. وفي واحدة من قصائده الباكرا أعلن أنه شاعر الحداثة والتجارب والعامل البسيط والكادح من أجل الرزق. وفي واحدة من رواياته الباكرا، وعنوانها «طين»، احتج على الأدباء الاجتماعيين في عصره. أما «مانوج بوس» - من قادة الروايات البنغالية - فيسأل المستر والالام البسيطة للعاديين من الرجال والنساء. ومن القصص المهميين، المتأثرين إن قليلا أو كثيرا بفكرة ثورة أكتوبر الكبرى: «جويال هالدر»، «شايلاجاندا موكهرجي»، «سامارش بوس»، «آشيم روي»، «ديين باترجي»، «دهش راوي» وكثيرون غيرهم. إن الأدب البنغالي غنى بالقصائد، بصفة خاصة، وهنا نجد أثر ثورة أكتوبر ملحوظا بصورة ملموسة. فنظرا لمقنم الفكر الماركسي بعد الثورة، شهدنا قصائد تؤكد السياق السياسي والاجتماعي، وترمي إلى نشر الأفكار الثورية.

«سارجو كومار دتا»، «موهت سن»، «تشنموهان سهانابايس»، السيدة «إلامترا»، «جوتام تشاترجي»، الأستاذ «جستي بهات تشارجي».. وكثيرون غيرهم.

كذلك لعب أثر ثورة أكتوبر دورا بالغ الأهمية في نمو الرواية البنغالية منذ عشرينيات هذا القرن. كان «طاغور» رائد الواقعية الاجتماعية في القصة البنغالية، فقد وجه الرواية البنغالية إلى عالم الحياة اليومية الزاخر بالحب والكراهة والتوترات والصراعات والمعاناة والألم. ودفع «ساراتشندرا تشاترجي» هذا الاتجاه إلى الواقعية، الذي بدأه «طاغور»، خطوة أبعد. كان يشارك طاغور تحرره من الموضوعات، ومن المحقق أنه قد زاد عليه في التمسك على الاتجاهات الاجتماعية السائدة. وقد استمد بعض شخصياته من الطبقة الوسطى الدنيا. وما لبث دافعه الثوري أن رسع من تعاطفه وخياله في اتجاهين: لقد جعله يبعث عن القيمة والكرامة الإنسانية فيمن أخرجهم المجتمع من صفوفه. حتى الخلعاء والبغايا والأفاقون والسكراني ينطوون على عناصر نبل. والشبه بين «تشاترجي» في هذا الصدد «وتشارلز دكنز» شبيه لاقت للنظر. فكلاهما كان ينتمى إلى الطبقة الوسطى الدنيا يستمد من حياتها إلهامه. ذلك - فيما اعتقد - هي مؤثرات ثورة أكتوبر الكبرى.

إن طبقة الكتاب المجيدة التي تأثرت بماركس ولينين وثورة أكتوبر الكبرى، قد اتخذت أبطالها وبطلاتها من الرجال والنساء الذين كانوا يعتبرون عادة محليين للطبقات الدنيا. وفي الكتابات السابقة، كان ثمة أحيانا موقف مسرف في العاطفية من اللقطاء. ومشردي المجتمع. ولكن الكتاب اللاحقين كتبوا على نحو أشد وعيا وأكثر فاعلية.

يقول فيها:

لا تخشى الظلمة بعد

غط وجهك بيلي

اشرب الأسى والفرح بعينيك

ابن النصر بذراعيك المحيطتين

فلما نحن إيقاعك مع نبضات قلبي

(ترجمة ن. هـ. وس. راسجيتا)

ومن الشعراء الآخرين المبرزين، «بالمشندرا

جوس» الذى أجرى بعض تجارب شائعة على صب

مشاعر الجيشان الاجتماعى فى قالب كلاسى

صلب. ويستحق ديوانا «بعض قصائد» لـ

«سمرسن» و «زناينة القوزاق» لـ «آرن مترا» أن

يفرد بالذكر فى هذا الصدد.

«سوينهااس موكهوبا دهباى» شاعر آخر بالغ

الدلالة من شعراء البنغالية الحديثة، أثرت ميوله

الماركسية فى شعراء البنغال الأصغر سنا. وتدور

قصائده أساسا حول معاناة العاديين من الناس

وصراعاتهم. وأكبر ميزة فى قصائده هى جعلها

الكلمات العادية تلام الشعر. وهو يعالج مادته

ببصر شاخص إلى الجوانب القبيحة فيها، مما يمزج

غنته بالفكرة الشيوعية. لن أنسى قط آخر

أبيات قليلة من قصيدته المسماة «العصرة:

١٩٤٠».

«قط لم تكن لدينا أسلحة من قبل.

كنا نتمرن على السلام الموسيقية.

كانت الأقواس والسهام لعبا نلهموها فى

طفولتنا.

ولئن فتح العدو نيران مدافعه علينا الآن فجأة

فستصبح: «أيها الأطفال. اتقلوا الحضارة».

ونغمض أعيننا

وتتحول بأبصارنا

إلى نداء الوقوق».

ويسير على أثره - فى هذا الصدد - «سوكاتنا

إن «نذر الإسلام» - وهو شاعر متمرّد سافر إلى

بلاد ما بين النهرين أثناء الحرب العالمية الأولى -

قد كتب قصائد مستوحاة مباشرة من نجاح الثورة

الاشتراكية فى روسيا. ثمة روح متمردة تتبدى

فى عمله «قيشارة النار» المنشور فى ١٩٢٢.

ومن دواوينه الأخرى المتأثرة بهذه الأفكار

الجديدة: «النأى السام» و «رياح الشرق» إلخ..

وقد امتدت عدوى هذا الجدل الفنى إلى «برمنترا

مترا» الذى خرج علينا بديوانه المسمى «الأول»

فى ١٩٣٢. كشف مثل «نذر الإسلام» - عن داء

العصر، مع تعاطف هائل مع المحزونين

والمسحوقين والمبؤذين. أما قصائده التالية فئات

نكهة مختلفة، يتخذ فيها من الحياة الإنسانية

موضوعا للدراسة، على ضوء الفلسفة.

وبين شعراء الشعر البنغالى الحديث القلائد من

يحمل عملهم طابع الفلسفة الماركسية، نجد أن

«بشنو داي» هو الاسم الأحق بالأعتبار. لقد فتح

أكثر من أى شاعر بنغالى آخر فى جيله - آفاقا

جديدة لوصينا بالقيم الإيجابية فى الحياة.

والعزائم الدائب بالسعى وراء الشعر من أجل

الإمكانات الإيجابية للحياة الإنسانية قد زاد من

معرفتنا بذواتنا وأدى بها إلى اتجاهات جديدة.

وهو - بهذه المثابة - قد أرضى مطالب أكثر قرائه

اليساريين حصافة، ممن وجدوا ما يفرهم بمقارنته

بـ «أراجون» أو «إيلوار».

إنه شاعر ماركسى كامل. وفى مقالة له عنوانها

«لماذا أكتب» يقول:

«يعلم كل ماركسى أن الكاتب أو الفنان هو -

فى آن واحد - سيد وأداة. إن ثورة أدبية دين

ثورة فى المجال الاجتماعى هى - ببساطة - أمر

يجاوز المعقول. وبالمثل فإن أعمال الكاتب الذى

هو متحدث سلبى مألها - وإن راجت - الفشل».

وقد أحسن التعبير عن هذه الفكرة فى أبيات

ومن الشعراء الناجحين المتأثرين، إن قليلا أو كثيرا، بفكرة ثورة أكتوبر الكبرى: «رام بوس»، «سيد هسوارسن»، «أميتابها تشاترجي»، «أمتابها داسجيتا»، «سانات پترجي»، «تلسى مكهرجي»، إلخ.

ويصور هذا المسح الرجيذ لأثر ثورة أكتوبر الكبرى الدينامية العظيمة التي مازالت تشف عنها اللغة منذ أكتوبر ١٩١٧. ورغم كل الصعوبات، يزداد انتشار هذه الفكرة وهذا الفكر. إنه يتبرعم ويدهر مع كل موسم.

بهاتاتشاريا: «فقصيدته عن لينين واحدة من أجمل القصائد في الأدب البنغالي. وقد نظم «برندرا تشاترجي» بعض قصائد ذات دلالة تنم على تأثر بفكرة ثورة أكتوبر. بيد أنه معروف بنسبته للدعائية أكثر مما هو معروف بمبجزاته الشعرية. أما «تاروم سانيل» - الذي دخل دائرة الضوء كشاعر وناقد في الخمسينيات - فيحتاج ساعيا إلى محور الموروث والمواصفات. يتسم شعره بتعاطف - أشبه بمدرسة تيار الوعى - مع معاناة الإنسانية، تحييه آراء ماركسية لا تتردد في رسم نقائضنا وتفاوتاتنا الاجتماعية الراهنة بشجاعة.



إلى تشيه .. مع أحلامى

غادة نبيل

منا . فتاة الثمانية عشرة شمسة وفتى
الواحد والعشرين جيلاً.

الأخضر لونك . قبة ماو وقيمه
الأخضر واسم بلدك الذى كتبته بقلم
فلوماستر أسود عريض فوق الجيب
العلوى للقميص (والبنطلون الأخضر)
ليستقر بشكل ما على موضع القلب.

قنابل المولوتوف كنت تدخر
الزجاجات الفارغة لها وتخفيها عن
أختك أسفل السرير فى بلدك الذى رآه
أبى فيما بعد .. عقب طلبك يدى ..
ويوم أرسلت لى بالبريد من أمريكا
إلى الكويت "عروسة" لعبة وطقم أقلام
"كروسى" هدية عيد ميلادى.

"فرح" أسميتها .. لتكون فرحاً.
وافرح .. افرح .. لكن ليس صحيحاً
أنى لا أحب إلا الفرغان مثل البعض ..
الفرغان لا يحتاج أحداً .. ولعلنى لم
أحب يوماً .. إلا الحزين.

تشيه جوفارا.

لو كنت يانعة لا طفلة يوم جئت
بلدى لغرفت كيف أحبك:

البوستر الأحمر وقسمات وجهك
الصاعد .. تنظر إلى شيء علوى يزين
جدران غرفتى بالطابق الثالث فى
القلعة الانجليزية العتيقة التى تحولت
إلى سكن داخلى لجامعة ريتشمون
الأمريكية فى بريطانيا حيث كنت
أدرس - فى عامى الجامعى الأول بعد -
العلوم السياسية.

تشيه . يحدثنى عنك وعن ماو ذو
الفقار على بوتو رفيق دراسة رمى
القلب بجمرة فى أحد أيام صيف ١٩٨٧
وطوال شتاء وربيع ١٩٧٩ .. ربيع
لندن.

وأحدثه عن عبد الناصر والقذافى
والغزو السوفيتى لأفغانستان .
ونحدث فى كل شيء . الكون أصفر

تتكلم عن قلبك ومحبتك وتقول إنها أنا.

يا سمندلى الغارب، الآنك كنت مسيحاً فى الوجه والقلب.. مسلماً أسيوياً .. ثائرى عضو التنظيم المعارض للديكتاتور العسكرى فى بلادكم.

نلعب البينج بونج فى الصالة الرياضية الخاصة بالكلية وصديقتنا الماهرة فيها تكتفى بالفرجة. "تخلى الكرة ضياء الحق ربما لعبت بصورة أفضل" تقول لى. "أو المسادات" أرد.

تشبه.

إما أنت أو عباس بن فرناس . كلاهما أحب الطيران . كلاهما مغدور . العلم دائماً هكذا . أكبر من العالم مهما بلغ ذيله أو أشرفت زهوته .

عباس بن فرناس ذلك المهوس الرائع الذى لو ولدت فى عصره لأحبته فوراً - ودون تعقل . ترى كم من الرجال - هكذا - كان يمكن أن أحب؟

أسمع من ثائرى المتقادم عقب أعوام من بعدما هجنا هجمة التاكل والمسايرة .. فأتى رجل أعمال يقول أما وأختاً مطلقة بأولادها وزوجة تصفره بأحد عشر عاماً .. لم يخرتها ولم ترفبه وليست جميلة . يقطع تعليمه الجامعى فى أمريكا ولا يستكمل . زوجته محدودة التعليم ..

فى قرية أسبوية بعيدة ينطفئ كل يوم وهو يستدعى كلمات عمر

تشبه ، لديك بوستر له . رأيته يوماً وأنا واقفة مع "هنا" صديقتى الفلسطينية نقدم لك صينية العشاء إذ كنت مريضاً .. على باب الغرفة أتيتنا حافياً وسألتنا لو كان ثمة طعام تحتاج أن نعهده لك فالهزال كان واضحاً عليك والأزمة الربوية حادة .

وقوفاً خارج الباب وأنت ممتن لشرقيتنا وتعتذر فيما بعد أنك لم تقل: "تفضلوا" ونحن نجيبك بعد ما تماثلت للشفاء: "لا ندخل غرف أى من الزملاء".

تكبر ابتسامتك.

تشبه يرمقنا بعيون واسعة سوداء جميلة فور انفتاح بابك . يفهم مثلك .. وثمة ما يبتسم تحت البرية ذى النجمة الحمراء رغم تقطيبه الصاجبين الظاهرة .

أنت طيبة جداً ولوقست الطيبة بالمال لصرت مليارديرة . ولو قست الفضيلة بالذهب تكوينين كل احتياطى الذهب فى جنوب افريقيا بل العالم . أدعوك أن يباركك الله . كم أنا فخور إننى عرفتك .. ليحرسك الله أنت وأهلك . فكل وطن يتمنى أن يكون فيه من الرفاق أمثالك ..

الكتاب الهدية السفر .. كلانا يذهب إلى عالمه . بداخلنا تشبه .

حيث أعود أحاول تعليم الخادمة لدى خالى القراءة والكتابة .

حيث تذهب لا تعرف عزوانى . لا أعطيك إياه . تأخذه من صديقة وتفاجئنى برسالة جبيلة باثنية .

الحكومة قد أصيب في رقبته إصابة
مميّنة عرض طالب الطب السابق أن
يسمحوا له بالمعالجة والتطبيب.

رفضوا . مات الجندي .
قديسى . أترك قتلت لأنك صدقت
؟ .. أمنت بإنسانية أعدائك أكثر مما
ينبغي ؟ . أكانت ثورتك رومانسية
وأنت تضع مبدأ عدم مقايضة ما هو
شريف ونبيلى وإنسانى بأى شيء
حتى وإن رهنت الثورة كلها ؟ .
المبادئ لا تنفطر أو تداس لديك
والثورة التى تقول بمبادئ معينة لا
يصح أن تجرّفها ميكافيلية سياسية أو
استراتيجية ما فى سبيل النصر
فحسب ..

وإلا أين تكون المبادئ ؟ أين تكون
الثورة ؟ .

لكنك أمنت بالديكتاتور العادل
(بشرط اشتراكيته) ولو لفترة ريثما
يتم تأمين الاشتراكية وإقامة المجتمع
التقدمى .. ثم اكتفت بالأكمال تعليمك
الجامعى فى العلوم السياسية الذى
كنت تنوى المسير فيه حتى الدكتوراه .
هل أحببت يوماً تشيه ؟

رفاته المخبوءة ثورة .
إلى أى مدى يمكن أن يكون الرماد
أكثر صحة من الأحياء والحاكمين .
استطاعت بوليفيا أن تنام .. حتى
مجئ الرماد .

تشيه .
My Christ مسيحه (ي)
دمك كان كثيراً

الخيام من الشراب والأسى .. يقرأ
الآبيات على شاحنة أمامه إذ يعبر
يوماً من منزل الأسرة إلى مكتبة فى
بيشاو أو إسلام آباد لايهم حقاً .. يعبر
أمام مقابر كثيرة . يقف أمام التلة .

الذكرك وأبكي . وعندما أغمض
عيونى أستطيع أن أرى من جديد كل
شيء . أتعرفين ؟

ريتشموند أجمل أيام حياتى ولو
رجعت إليها يوماً حتماً سأنهار . ولو
رأيتك سألقي نفس المصير .

أنا من أحببت تشيه .
حروباً خضت لأجل زواجى وذاتى
وعلى من بعدك .

تشيه .
اقرأ إذ نشرنا صورة لجثمانه فى
جريدة انجليزية وهو نصيل الصدر
ناصمه نصف مغمض العينين كناثم .
الجريدة تقول : "خدعه مع صديقه بنية
الإفراج عنهما فإذا به يتلقى مع
الصديق رصاصات غادرة فى الظهر
والرقبة فى فناء مدرسة مهجور .
لا أفهم .

عرفت أنه رفض يوماً نسف قطار
وإتلاف طريق حيوى بين مدينتين فى
بلاده رغم أن القطار كان يحمل عتاداً
وجنوداً حاكميين وكان المكسب
الاستراتيجى لأهمية البلدين لا
يختلف عليه أثنان . أشفق على الجنود
. هم مظلون فى عينيه الباهزتين ..
ولا يستحقون لهذا ميتة كهذه .. لا
يستحقون الموت .
يوم وقع فى الأسر كان أجد جنود



حسن فتح الباب:

شاعر أحداق الجياد



هنا محاولة متواضعة
لمزيد من إزاحة الظل عن
الرجل، مثلما فعلنا مع
بعض أقرانه من قبل ،
ومثلما سنفعل من بعد .
هذه الصفحات تحية
للشاعر ، ولتجربته
الطويلة الصامدة ،
ولالتزامه العميق بالوطن
وبالشعر: أى لقبضه على
الجرم .
"أدب ونقد"

يعدّ حسن فتح الباب
واحداً من رواد حركة الشعر
الصر بمصر ، فهو - مع
قليلين آخرين - رفيق صلاح
عبد الصبور . وأحمد عبد
المعطى حجازى . لكن حياتنا
الشعرية والنقدية شاعت
أن تختار عبد الصبور
وحجازى كممثلين لهذه
الحركة وبهذا الاختيار ذهب
كثيرون من رفاقهما فى
منطقة الظل .

حسن فتح الباب:

الكلام موقف، والصمت موقف

حوار: سعد القرش

في أواخر عمنه يعود إلى كتابة الشعر.

- هل الموهبة الخصبة وحدها هي السبب في هذه الظاهرة بالنسبة للشعراء عامة ولك خاصة؟

* هناك سبب آخر غير الموهبة الغنية لا يقل أهمية عنها وهو أن يكون المبدع صاحب قضية ينذر لها حياته وفنه وتسكنه حتى آخر العمر، ويقول بيرنارد شو: (إن الفنان بلا قضية يتحول إلى مهرج) .. إن الشاعر الحق في نظري هو الذي يتخذ من الشعر سلاحاً للدفاع عن هذه القضية

- رحلتك مع الشعر تستغرق نحو نصف قرن ، ومازالت قصائدك تتسم بالتوهج والتدفق كما يلاحظ كثير من النقاد، فما سر هذا التدفق والتوهج رغم دخولك مرحلة الشيخوخة؟

* لا علاقة للشعر وللفن عامة بعمر الشاعر أو الفنان ، فربيع الإبداع قد يستمر حتى آخر العمر، والتماذج أكثر من أن تحصي في الأدبين العربي والعالي . فهناك زهيرين أبي سلمى وأبو العلاء المعري وطافور . والكاتب الروائي الانجليزى الحائز على جائزة نوبل توماس هاردي وجد نفسه وهو

على التعبير الفني المنفرد.
- ما رأى النقاد في المدى الذي بلغته لتحقيق العدالة الصعبة، وأعنى بها عمق المحتوى وانطلاقه من الواقع مع التميز في التقنيات الفنية؟

* أقول دون إدماء أو غرور إنني حققت هذه العدالة الصعبة بشهادة كبار النقاد سواء منهم من يتبنى نظرية الفن والأدب للحياة والمجتمع ورائدهم الدكتور مندور أو من يرفع شعار الفن للفن الذي أخالفه ورائدهم الدكتور رشاد رشدي، إذ يقول الأول: (استرعى نظري بين كل ما سمعت من قصائد الشعراء الذين يكتبون الشعر المر "قصيدة التفعيلة" قصيدة حسن فتح الباب "دم على البحيرة" إذ تتحقق فيها مقومات هذا الشعر ولاسيما العنصر الدرامي وتمتاز بالقدرة على التعبير بالأسطورة. من الواقع كما كتب الناقد الكبير الدكتور رشاد رشدي عن ديواني "حبنا أقوى من الموت" المستوحى من معركة العبور وانتصار ٦ أكتوبر: (بهرنى شعر حسن فتح الباب بطابعه الفني والإنساني؛ إنه شاعر عالمي بكل المقاييس). وكتب الناقد مصطفى عبد الطريف السمرتني في إحدى دراساته عن شعري: (إن قصائد حسن فتح الباب تكتب نفسها بنفسها) وقد احتفى بشعري كثير من النقاد العرب وكتبوا عنه عدة دراسات.

- ما هي في رأيك الوسائل أو

ومناصرة المؤمنين بها وإدانة أعدائها . وأعتقد أن إيماني بالحرية والعدالة الاجتماعية ومقاومة كل العوامل التي تحول دون ازدهار ملكات الإنسان وطاقاته وخصوصاً أبناء الطبقة الفقيرة من المستضعفين في الأرض والمهمشين في القاع - هذا الإيمان هو الذي يجعل أوتار قلبي وشعري دائماً مشدودة وطالما أن العدل لم يتحقق في عالمنا فستظل قيثارتى تغنى للأبطال وتمجد الشهداء. وإذا كان الشاعر محمود حسن إسماعيل يعبر عن صمته أحياناً بهذا البيت الجميل:

يقولون غنّ الشعر أبيض هائلاً

وكيف تغنى في الهجير الليالي؟

فإننى أقول إن الهجير يلهب أشعاري فتتحول إلى سياط نار على ظهور الغزاة المستبدين والخونة وإني بد قوية تشد أزر المقاومين رجالاً وأطفالاً ونساءً.

- إذن أنت تؤمن بالعلاقة الوثيقة بين الشعر والسياسة.

* السياسة بمعنى حق الأفراد والشعوب في تقرير مصيرهم وتأصيل هويتهم والبحث عن العدالة تدخل في كل الماديات والمعنويات .. وكل أديب له موقف من الواقع السياسي والاجتماعي الذي يعيش فيه، فلا جباد في الإبداع، بل إن الصمت نفسه سياسة لأنه يعبر سلبياً عن موقف من الحياة والمجتمع والمصائر.

ولا يعنى هذا تغليب المضمون على الشكل الفني، لأن الإيمان بقضية عادلة لا يعلو بقدر صاحبها إلا إذا كان قادراً

مختلفة وعانيت ما عانى الصغار والكبار الكادحون:

فاستوحيث فئات لم يكتب شاعر عنها وإن تناولهم بعض كتاب الرواية والمسرحية وهم عمال التراحيل وباعة الزهور فى شوارع المدينة المترفة ، والصيادون الفقراء فى القرى وذلك من خلال تصوير أسطورتهم المعيشية وبحثهم عن رغيف خبز وكأس حليب لصغير . وقد أتاح لى عملى كضابط شرطة سير أغوار الواقع ، فهجرت الرومانسية مبكراً واصطليحت بنار الجموع . كما أن تمردى على السلطة الظلمة التى فتحت لى ملفاً باسم بعنوان (له ميول شيوعية) ونفقتنى إلى أقاصى الريف لأكون بعيداً عن الجماهير فلا تصيبها العدوى من اتجاهى اليسارى . هذه الظروف هى التى شحذت سلاحى الفنى وزادتنى صلابة فى مقاومة الاستبداد والاستغلال.

- أعلم أن بعض أشعارك ترجمت إلى عدة لغات فكيف تمت هذه الصلة رغم أنك لست من رجال الإعلام؟

* فوجئت بترجمة قصائد لى إلى الروسية واليوغسلافية والأسبانية والانجليزية والإيطالية والفرنسية لأن هناك من المترجمين الأجانب من هم أكثر إخلاصاً من بعض نقادنا . لقد نقلوا أشعارى إلى لغاتهم مع أننى لست من الأبناء الذين يهربون إلى المطارات لاستقبال المستشرقين والمستربين واستضافتهم ليترجموا

المقومات الفنية التى أشار إليها الراحل الدكتور مقدور فى مقولته عن إحدى قصائدك؟

* هى تلك التى غير عنها الناقد الشاعر محمد البخارى فى مقدمته لديوانى الثانى (فارس الأمل) حيث كتب: (خلال التكوينات الشعرية التى يضمها ديوان حسن فتح الباب نجد أنفسنا أمام نموذج حقيقى وأصيل للشعر الجديد فى شكله المتميز بالهمس والبساطة، فالبناء عنده دائماً درامى فيه تفاعل وحركة ونفض .. يأخذ طابع الملحمة العاصفة أو القصة القصيرة الوداعة، ويزخر بالحوار والترديدات وتقطيع المشاهد أو المزج الانتقالي فيما بينها ..

ويظهر فى ملحمة طابع العصر واضحاً .. كما يرتبط بالطابع الأسطورى المصرى ، وموقفه كشاعر ملتزم من القضايا الإنسانية).

- ينفرد إبداعك الشعرى بالتعبير من هموم وآمال من وصفتهم بالمهمشين فى القاع . هل هى عوامل الوراثة والنشأة هى التى حفرت لك كل طرق هذا الموضوع؟

* مازالت تسكننى (حارة الجدلى) هذه الحارة الشعبية الفقيرة فى حي شبرا بالقاهرة ، ولدت وترعرت بين أبناء مصر أصحاب المصالح الحقيقية وبنات الحضارة الفرعونية والعربية . وقد عملت منذ طفولتى فى مهن



فأصدر عنى اتحاد الكتاب العرب ملفاً
ضمن ملفات الإعلام التى يصدرها . لم
أحصل حتى على الجائزة التشجيعية
فى الشعر لأننى خجلت أن أتقدم لها
فى حين أن من لم يقدم إلا قليلاً حصل
على التقديرية على أية حال فإن هذه
المسألة لا تشغلنى وإنما الذى يشغلنى
دائماً أن أظل أبدو وأن أموت وعلى
صدرى قصيدة أو كتاب كما تمنى
الجاحظ.

ولم أفرح كثيراً حين منحتنى
مؤسسة الباطين للإبداع الشعرى
جائزتها سنة ١٩٩٢ بعد أن ترددت
طويلاً فى التقدم لها. فكنت أمل أن
أكرم فى وطنى رغم إيمانى بالوحدة
العربية، وحدة الشعوب لا الدول.

أعمالهم فيتلفرون بالشهرة ويحصلون
على الجوائز.

- **جائزتك الكبرى** هى
إضافاتك - لهركة الشعر الحديث
وإخلاصك للقضايا التى عبرت
عنها بأحدث الوسائل الفنية.

* لم أحصل فى بلدى على أية
جائزة باستثناء جائزة سنة ١٩٧٥
سميت جائزة شعر ٦ أكتوبر بعد أن
كتبت ديوانى (حيناً أقوى من الموت)
مستلهما الانتصار الذى تحول إلى
هزيمة وطنية بقبول سياسة الانفتاح
ومعد المعاهدة المصرية الإسرائيلية.
ومما يؤسف أن بلداً عربياً قد كرمتنى

فلسفة السفر

(فى: موابيل النيل المهاجر)

د. رمضان بسطاويس

طعميه ، وسماته ، وملامحه، فالشاعر - عبر رحلاته - يتوحد بالنيل ، ليقرا ذاته فى الآخر ، ولذلك فالبنية الصراعية تحل محل البنية الغنائية ، لأن الذات فى حالة صراع دائم لتحقيق فعل القراءة للاتنا من خلال التقابل مع الآخر ، وكثير من قصائد الديوان تحمل أسماء عواصم الدنيا - بودابست، الجزائر ، الدانوب وغيرها من الأماكن - التى يستعرض من خلالها هموم الذات وهموم الوطن فى بناء درامى يعكس الصراع فى الوحدة .
فالحركة فى الأبعاد الجغرافية للمكان تعكس الزمن الخصب الملى بالتاريخ الشخصى الذى تتعين ملامحه فى

هذا الديوان هو أشبه ما يكون برواية تصف رحلة بكاملها ، وهى رحلة داخلية وخارجية ، بمعنى أنها تجوب داخل الذات المصرية وتقدم تركيباً خصباً للثقافات المتداخلة فى بنية الثقافة المصرية الأم ، وكأننا نسير فى عروق النيل ، لنستشعر نبض الأرض التى يمر من خلالها ، وخارجية فهو يحمل سماته الخاصة وهو يقترب من المكان ، فلا يذوب وإنما يقاوم احتياج مفردات الخارج على روحه، ولذا يتخذ الشاعر من النيل عنواناً له ، ويتخذ من الموابيل اسماً لأشعاره وأناشيده، لأن النيل - دون الأشياء جميعاً - حين يهاجر يحمل معه

قبل أن أتعلق شم الصخـور
ويبهرنى النجم

...

لك العشق يا وطنى أيها الأبد
المتحول

بالموت فينا خلايا.. ص ١٦ - ١٧
والوطن بالنسبة لشاعر ليس النيل
فحسب، إنما النيل أسطورة ، ومعتقد
دينى تجسد حياة بكاملها ، فالوطن
بالنسبة للشاعر هو تاريخية هذا
الوطن منذ فجر البشرية حيث
اليقرات السمان.. إشارة إلى يوسف
وعلاقته بالعزیز، والتاريخ الفرعونى
وكتاب التراتيل، والسامري، والمزامير
والسنين المجاف، وكل فترات التاريخ
المصرى حاضرة حضوراً مضمناً بصورة
الحياة اليومية ، أى مسجداً ، وليس
منفصلاً بصورة مجردة، وإنما طقوس
الحياة اليومية المعاصرة تمتزج فيها كل
صور التاريخ السابقة، ودوماً تظهر
تواييت الحزن ، وكلمة تواييت هنا
إشارة إلى تواصل الحزن المصرى عبر
التاريخ ، لأنها تتضمن صورة الحياة
فى مصر القديمة ، حيث كان المصرى
مسخرأ لبناء الأهرام ، ويحفر القناة ،
وحين يستعرض الشاعر كل هذا ، فإنه
يعود دوماً للنيل ، الذى يكمن فى داخله
، ويمتنطقه بضمير المخاطب ، وهى
صيغة تحريضية فيقول:

فكن قتلى أو دمي فى الحياة أو
الموت

ماشئت لكن لتحفر سريواً من
الطمي لي

...

الليل والنهار ، وتفتت الحلم وتمزق
الإنسان يتم التعبير عنه من خلال
تفتت المكان والزمان، وهذا يعكس
بعدين من أبعاد الاغتراب: الاغتراب
من الذات ، والافتراب من العالم ،
وكلاهما نتيجة لاغترابه عن البنية
الاجتماعية للوطن الذى ينتمى إليه..
السفر فى هذه الديوان له فلسفة
خاصة ، ذات مستويات مركبة، فالسفر
يتحول من خلال التوحد مع الكون ،
إلى قراءة للوجود الإنسانى بمستوياته
الوجدانية والسياسية والاجتماعية .
فالتوحد مع الكون يجعل من مدارات
الكون هى مدارات الذات التى تريد أن
تؤوب إلى نفسها .. ولذلك تتواصل
الذاكرة الثقافية من خلال التناص مع
التراث ومفرداته والأسطورة
وتاريخها..

القصيد الأولى (الجزور) ، نجدها
بمثابة إعلان عن التجربة بشكل محلى
، ففيها "الجزور" يبين أن النيل يسكنه
، أينما رحل ، فى البلاد البعيدة ، يكون
على مرمد مع النيل ، المعاد، أى اليوم
الآخر بالمفهوم الدينى ، الذى لابد أن
يعود إليه، وكأنه يضع قيامته الخاصة ،
فالقائمة بالنسبة له هى العودة إلى
النيل ، وهو حين يسافر ، يسافر كزافد
من روافده إلى البلاد البعيدة ، يحمل
مشقه الحميم الموجع ، وتظهر مفردات
العشق من مفردات الوطن الذى يحتفى
بذوايا الذاكرة:

لأنا عشقنا وميض الرماد القديم
وطيب المساء على بيتنا المشرقي
وعينين فى المشرقية أغنيتين
لطفل فقير عشقت حصى قريتي

فالتناقض والصراع الداخلي بين
ذوات الشاعر تعميمه من التشويه، فلا
يهرب من جحيم الحقيقة، وإنما يتقبلها
، والحقيقة أن هذا يحسب للشاعر الذي
يجسد مسيرة الذات بوصفها تعاني،
ولا تخجل من ضعفها الإنساني، في
حين أن كثيراً من الشعراء، تخلصوا
من ذواتهم الفردية - العادية -
وتلبسوا الذات الكلية، التي تضيء
على أعمالهم طابعاً مقدساً، وأصبحت
ذواتهم مقدسة عن الزلل والشطط،
وأصبحت كتاباتهم مصدرة كل حقيقة
ويقين، وتاهوا في دخان عتمة الذات
الضيقة التي اتسعت من خلال الوهم..
بينما شاعرنا هنا لديه بصيرة
التخلص من الوهم تلقائياً، وهي
بصيرة صوفية مرتبطة بمجاهدة المدن
التي كغزو روحه، فيهرب منها وهو
فيها إلى زوايا الذاكرة ومشاعر الروح
، التي تعيش طقوس الحياة اليومية:
أسافر أم أكتوى بالحنين إلى قاتلي
أقاتله؟ لم يعد في يدي
سوى قبضة من جمار
سوى الحرف لاسيف يعنو لديه .
هذا اعتراف نبيل، وهو يتعرض
للمساومة، من أن يبيع ذاكرته، ليرقد
في البلاد البعيدة ميتاً، فتفتح حواسه
على الحقيقة فيعمد الشاعر إلى
التكرار كتيمة إيقاعية، كأنه يذكر
نفسه بالحقيقة التي ترتدى ثوب
الجحيم:

عليل أنا المستهام المريب
كئسفت هذا الرصيف الكئيب
فالسفر هنا، كآلية للكتابة، وليس

ضمنى كن ضلوعى أناجيك كن
سكنى
يا شراع المساكين والماردين النسور
الحمائم
وفى قصيدة "الصبار" لا يحول
الشاعر سفره إلى بطولة، وإنما
يجسده كإخفاق حزين، هو مرادف
للجحيم، حين يطرد المرء من وطنه، أو
يجبر على الرحيل هنا تتخذ صورة
السفر كمرادفة للفراق واليتم
والحريق..

عليل أنا علتى على صحة البوح
والصمت

... عليك أنا الأجنبي المريب.
ويصبح للسفر وجهه السلبي الذي
يكشف عن صورة الوهم الكبير، الذي
نسّميه الوطن العربي، فيصطب
الشاعر في المطارات والمدن، يطلبون
هويته، وكأنه يحمل معه شيئاً يفرق
المدن المستباحة، التي تمتلئ بالقيح،
وتتلوث روحه:

أسافر فيها فيعتادنى القيح
فتشعر الذات أنها لم تعد صالحة
لشيء، فيرتد زعراً من صورة ذاته إلى
النيل، ويصبح الصب في المنفى هو
المأوى والملاذ الذي يعصمه من التشويه
الذي أصاب الذوات العربية، والذي
يعترف به الشاعر، ويريد أن ينجو
منه كإنسان..

يا روح كل الذين تهاوت
على متبئاتك أجسادهم



...
أغرسى عينيك فى قلبى
أحيلية ترابا وشظايا
أوأعنيه على دفن الضحايا
لست منك
لست منى
نحن أحياء على البعد
وموتى فى اللقاء..
فالبلاذ البعيدة مرايا يرى فيها
الشاعر ذاته ، ويحمل نفسه معه ، فكل
سفر هو إغضال فى الذات ، هو تعميق
لمعرفتها الممزقة ، والمرايا مكسورة ،
لأن الشاعر لا يستقر فى مكان ، وكل
شظية من الشظايا ، ترى فيها ملائمتنا
، فنرى أحلامنا ممزقة واحتمالات
غامضة:

الغراشات تغنى وتموت
والمطارات مرايا عنكبوت
والتناس واضح فى الديوان ، من
خلال حوار الشاعر مع النصوص التى
تجسد تاريخية ، فهو سفر فى التاريخ ،
ولذلك يشهد حضور التراث الثقافى
الفرعونى ، والقبلي ، والإسلامي ، لا
ليبدو كما هو وإنما ليتحاور معه ،
ليرى كيف وصل حاله إلى ما وصل
إليه . فهو فزع من سرطان السلطة
الذى يتم تصديره إلى كل فرد ،
والكتابة لدى الشاعر هى وسيلة
للتحرر من أسر السلطة التى ترسبت
فى داخله ، بفعل هذا الإرث الحضاري
الطويل من التسلط ، وتحول إلى بنية
عقلية وشعورية ، تكمن فى المصري ،
يتعذب بها ومبها..
والبناء الشعري لديه دائماً هو بناء

مجرد الانتقال المكانى من هنا إلى
هناك ، لأنها تقابله حركة مضادة فى
الوعى ، حين ينتقل الجسد من مصر
النيل إلى الخارج ، يعود الوعى بشكل
معاكس من المنافى البعيدة إلى صورة
الحياة اليومية فى مصر عبر العصور
، فالسفر هنا آلية حركية للانتقال
الجسدي ، فلا ترى العين ما يتجسد
أمامها ، وإنما ترى ما تستدعيه من
الذاكرة ، فالسفر هنا معنى وليس
مادياً ، هو تجسيد لمركبة فضال الوعى
هند استلاب الروح وتشبيهاً فى الغربة
المطاردة للعيقة:
يضيق الزمان
يضيق المكان
ولكننا لا نموت
لأننا الوطن

وحين يعود الشاعر فى نقاط فاصلة
بين رجيل ورجيل آخر ، يلتقط توحده
الكونى ، فالوطن يصبح قيمة تمثيلية
لكل من يعاني غيبة الوطن ، بفعل
المحتل الخارجى (فلسطين) أو بفعل
القهر الداخلى (غياب الحرية ،
ومصادرة التفكير الإبداعى) فالعودة
للوطن ، تتعمق من خلال حركية السفر
، فيصبح الوطن المستحيل ، لأن الوطن
الممكن ، هنا مثل هناك يغيب ملامح
الحياة ، فلماذا نعود للوطن ، ويعود
الوطن إلينا ، من خلال أفعالنا اليومية
لاسترداده من كل قهر .. حين يعود
بخطبها:

أحولى عينيك عنى فانا
أعرف الآن الذى تخفين
فى صدرك من جرح قديم



درامى فيه تفاعل وحركة يأخذ طابع المحزنة ، توحيد الذات بالنيل أو القصة القصيرة مثل مشاهد المطارات والبلاد والأرصفة، والمدن، ويزخر بالصوار مع الذات ، ومع التاريخ ، ومع صورة الحياة اليومية ، ويظهر في شعره طابع العصر واضعاً كما يرتبط بالطابع الأسطوري العصري.

هذا الديوان العاشق للشاعر ، فلقد صدر له قبل ذلك تسعة دواوين تعكس مسيرته الشعرية ، التى تنم ملامحها عن وعى حاد بإشكاليات الواقع السياسية وهمومه ، ابتداء من أزمة العدوان الثلاثي، حيث أصدر الشاعر ديوانه (من وحى بورسعيد) ١٩٥٧، ثم ديوان (فارس الأمل) ١٩٦٥، ويجسد النقد الذاتى للعقل العربى فى ديوانه (مدينة الدخان والدمى) ١٩٦٧، ثم يتسحب الشاعر إلى ذاته بعد يأسه من التحولات السياسية، فيكتب ديوانه (عيون منار) ١٩٧١، و(حبنا أقوى من

الموت) ١٩٧٥، ثم تبدأ رحلة الشتات فى النفى بعد عصر عبد الناصر، فيكتب (أمواجاً ينتشرون) ١٩٧٧، ويعيش الشاعر فى عزلة عن وطنه فيصور هذا فى ديوانه (معزوفات الحارس السجين) ١٩٨٠، ويعبر عن جذور أزمة الصراع العربى الإسرائيلى التى تلقى بظلالها على البنية الداخلية للوعى العربى، فيكتب (رؤيا) إلى فلسطين ١٩٨٠، وقد بدأ النيل كرمز تمثيلى مع الشاعر فى دواوين سابقة كثيرة، لكن يبدأ بشكل خاص مع ديوانه "وردة كنت فى النيل خيبتها" ١٩٨٦، وهذا الديوان (مواويل النيل المهاجر) هو استكمال للرحلة التى بدأها الشاعر عبر هموم الوطن .. ويتميز بأن لا يقتعل التجربة ، وإنما هو يتخذ من الكتابة وسيلة للتحرر ، وليس مطاردة الآخرين ، وقد نجا الشاعر من التشويه الذى أصاب جيله ، لأنه لم يفرغ من جحيم الحقيقة، ولكن فزع من جحيم السلطة.

مواويل فتح الباب المهاجرة

د. عبدالمعزم تليمة

إن قراءة حسن فتح الباب مشكل حقا لأنه لا يمكن أن أقرأ هذا الديوان فسرنا بين دواوين عشرة، ولا يمكن أن أقرأ هذا الشاعر وحيدا بين كوكبة رادت طريقنا الشعرى الراهن. وإذا فسوف أتصامل مع طائفة من قصائده تبلغ عشرين قصيدة، سأتعامل معها نصا واحدا باعتبارها من إبداع من يمتلك من طاقات التشكيل الحقيقي ما لا يمكن أن يتفاوت بين ديوان وديوان خاصة بعد تجاربه المستقرة.

وابتداء أقول وأنا لا أذكرى ولا أقيم وإنما أرصد قبل كل كلمات تقويّة تأتي في حينها في المواقف أو التشكيل، أقول إنه ينذر لشاعر أن يكون موقفه بهذا السطح. وقد سمعت للتعرف على بعض ما قرأت له منذ الخمسينيات لأشهد

هذا شاعر لا يعرف به وإنما يتعرف عليه. فهو بصوت من أصوات الحركة الشعرية الراهنة في ثقافتنا العربية ملأ السهل والجبل في الخمسينيات مع أصوات رواد هذه الحركة بأغنياته وأهازيجه الوطنية المرموقة الباقية. وقد أنتج حتى اليوم عشرة دواوين، فهو إذن من الراسخين في هذه الصناعة. فالتعريف به يعود إلى ما يقرب من ثلث قرن، أما اليوم - فلأنى كواحد من الساعين إلى النظرة التقويمية إلى تاريخنا الإبداعي وإلى إبداعنا الراهن - أقدم له الاعتراف مخلصا على هذا الغياب الطويل لا لصوته وإنما لصوتنا نحن النقاد. فهو لم يكذب وعده ويكفيه أنه أودعنا وأهدانا هذه اللخيرة الهائلة من الإبداع الحقيقي.

والاستمرار، رمز التجادل التاريخي بين الفئات والطبقات الاجتماعية. فهو ظلم وعدل وهو قهر وملاذ، وهو مرقأ، وهو جحيم، والوطن صورته، والديومة هذا التحرك والمبادرة في تاريخ الجماعة المصرية ودونه يصبح الأمر لا تاريخيا ويصبح سوريا:

كن لنا جبلا عاصما أيها النيل
أم أنت طرفاننا

النيل هو الجبل الذي يعصم من الغرق سفينة نوح، أم هو الطرفان؟ هو الطرفان وهو العاصم لأنه حركة الجماعة المصرية وفيها الظالم والمظلوم، المستغل والمستغل، الغني والفقير، الحاكم والمحكوم.. فهذا التجادل تفريد في بابه عندما يسطع بهذا التحديد، سأتى إليه موقعا ومصورا:

أيها النيل الذي يفرنا
عسلا.. موجا بهيجا.. ياسمين
لم يزل سحر كسر العاشقين
شفقا.. فجرا رقيقا.. وسنى

هذه افتتاحية جد مرفقة وهى أغنية للنهر. ونحن نقرأ قصيدة «الجنود» نجد أغنية للوطن عبر مصطلحات من التصوف:
أيا وطن البسط والقبض
والوجد والغيبض
يا وطن الحلم والرفض

وينسج حسن فتح الباب رؤية تاريخية: رؤية الديومة والاستمرار، ديومة الوطن وحركة النهر ومبادرة الجماعة المصرية في التاريخ.. فالرؤيا جدلية، الطبقية والوطنية:

يضيح الزمان
يضيح المكان
ولكننا لا نموت
لأننا الوطن

لقرأتى لهذا الديوان، فإذا بموقفه الفكرى والفلسفى وبعالمه الروحى أيضا ذو سطوع منذ لحظاته الأولى أو منذ بدئه الإبتاحى وعطائه. فيبتدر لشاعر أو فنان أن يتجاوز القضاء الكلاسيكى والتجاوب الرومانتيكى إلى التجاوب الواقعى بهذا السطوع، وليس السطوع فى الموقف فى ذاته ميزة أو امتناحا لصاحبه فيمكن له أن يتبدى فى مقال أو تقرير أو فى كلمات، ولكن السطوع الذى نعتيه هو الذى لا يرقسأه إلا القادرون اقتدارا تشكليا، ومن ثم فإن فضله عند الشاعر حسن فتح الباب أنه تقف وراء إمكانات تشكيلية حقيقية، هذا هو الشعر على حقيقته.

ومن دلالات هذا الشعر عنده ما نراه من تجادلات لا ثنائيات بين «الأنا» و«نحن»، فالأولى هى الثانية؛ فلا تكاد واحدة من قصائده لا تقوم على ضمير المتكلم ظاهرا أو مستترا متصلا ومنفصلا وفى كل حالاته الإعرابية. هذا الأمر يمكن أن يقذف بصاحبه إلى القلب من الرؤى والمواقف الذاتية والرومانتيكية، إلا أنه رأى ذاتى فى خضم المجموع، والمجموع لديه هو الوطن، والوطن ثبات وديومة، ولكنه جدلى، فهو يرى الأمة تاريخيا، وإذن فليأخذ من الثبات.. من الوطن الثابت حركته وهى النهر. ولا تخلو قطيعة من النهر حتى وهو يعنى للفلسطين ويعنى للجزائر، فمن الوطن الثبات والديومة، ومن النهر الحركة والتواصل والاستمرار والمبادرة فى التاريخ. ومن ثم فإن الوطن هو المهاجر والعودة والمنفى والمقام الشهيد، ولا تخرج تحريرتنا العربية فى عصرنا الحديث عن هذه الدلالة. فتحن مقاومون شهداء ووطننا متفان فى الإقامة والرحيل. والأنا هو أنت ونحن هو الوطن، هو التحول والثبات. والنيل حركة الجماعة المصرية ورمز التواصل

الصدق الذي ظلوا يظلمونه عمدا لجرعة معروفة عند مثل هذه الذات وهي أنه يحب الوطن.

ومن ثم، فإن المراثية التي كتبها حسن فتح الباب ليست لسنا، وليست للبشاري، وإنما هي لنا، فنحن المقاومون ونحن الشهداء، وهي «عدودة» صعيدية أو بحرانية، عدودة شعبية:

طيفك لا شجر ولا حنين

سقف يضاء فوق عاملين

كراسة لراعيين شاربين

ظلك دفء طائرين أزغبين

رؤيا خلاص عاشقين

إنها سناء عروس الجنوب اللبناني.. ديساجة مثالية.. هي خلاص للعاشقين، وهي سقف مضاء

للماضين، وهي للرعاة، وهي للطيور:

مهاجع السنين

يا غضبا يكرى جباه المرجنه

ظهورها المحنية الملوية الأعناق

للمغامرين الفجر

«عدودة» أو مراثية. والعبارة القرآنية سارية في معظم قصيدة البشاري وفي معظم القصائد، وهي متجاوزة مع العبارة والموروثات الشعبية:

ودعت ما قليت

رحلت ما ودعت

لم الرحيل في الضحي

من قبل موعدك؟

ويقول الشاعر حسن فتح الباب في مقطع آخر من القصيدة بنفس التوقيع:

سخوت ما أبطأت

سهرت ما أصبحت

رحلت ما خليت

ريشة عصفور مهلب الجناح

مات بالظما

كفنه النيل بموجتين حين ضمه

ولكنني أقف وقسفة عند هذا التبادل بين الآخرين، فأقول إن هذا التبادل فريد حقيقة في هذا الموقف الواقعي، وإنني أذكر لأول مرة كلمة «الواقعي» لأنني أتحفظ على هذه المسألة.. فأنا أعني بها الرؤية التاريخية الجدلية، أقول إن هذا الموقف الواقعي المبكر الدائم للشاعر مستمر عبر ثلاث قرن فنحن مقاومون شهداء.

والرثاء ليس مجرد غرض من أغراض الشعر العربي، وإنما هو من أثيل أبواب الشعر في كل العصور. وقد آن لنا أن نكف عن تصنيف شعرنا إلى رثاء ووصف وغيرهما. أما المديح فليس كله شعر مناسبات، فقد تكون المدحة لمملوح حقيقي وفي وطن حقيقي فتعزل وتسمو على المناسبة أما الكثرة الغالبة من المديح فإنها تسقط بسقوط المناسبة أو تصبح تاريخاً أو وثيقة تاريخية للحادثة أو المناسبة. وذلك على عكس الرثاء، إذ تلصق في تاريخ كل ذخائر الشعر مراثي من الشعر الحقيقي.

فالرثاء ليس غرضاً من الأغراض ولا موضوعاً من الموضوعات. فماذا فعل شاعرنا حسن فتح الباب؟ كيف صور المقاوم الشهيد الذي هو نحن؟

أيها الواغلون ذئاب الموانئ

على النهر اصفي بئينا واحلى البنات

تباع.. تهجوع.. وتلقى لكم جثثاً أو جبالاً

عليها تريحوم أو تسمرحون

المراعى لكم والمراثي لنا

إنها جدلية الطرف القاهرة والطرف المقهور، المراعى له والمراثي لنا. وفي مراثيته سناء محبدي عروس الجنوب، لمجد الشهيد ولا أقول الشهيدي لأن الشهيد هو نحن جميعها، نحن المظلومين، نحن المستغلين، نحن المحكومين قهراً وقسراً.. ومحمد البشاري رفيق مسيرة الشاعر في مقام الشهادة لأنه وورى حين لحبه لوطنه، هذا

أما من حيث التشكيلات الجمالية للشاعر، فإن معجمه مألوف إذا قرأناه في دواوينه السابقة. وهو مألوف أيضا إذا عرضنا شعره على شعر جيله. ففي خضم المارك الوطنية بوجه خاص، نجد المعجم مألوقا، وهذه محنة الشاعر العربي: أن يجد أنه يتعامل بلغة شحنتها الجماعة بدلالاتها وتراكيب سبقه الشعراء إلى استحداثها لأن الشعراء هم صانعو اللغة. ولكن شاعرنا قد استطاع باقتدار أن يتخذ من هذا المعجم وحدات بناء، فتوصل من الألفاظ والمفردات المألوفة إلى تراكيب غير مألوفة، وهذا هو الفاصل بين شاعر وآخر، وهو أن تندرج المفردة في سياق فريد جديد.

وقد أعانت على هذا السياق الوفرة الموسيقية والإيقاعية، وكان التوفيق واضحا في العبارة القرآنية والعبارة الموروثية الشعبية. وليس يغيب عن الناقد المدقق تلك الكلمات الثلاث التي تشكل عنوان الديوان: «مواويل النيل المهاجر» فهي تفصح تماما عن متناه في المضمون والتشكيل:

هنا موطن العارفين حبيبى
وموئل كل الضحايا الصحابة وابن السبيل
وحبك أحلى بيوث العذابات أندى صليب
والاهى النصال النصال
عليها ينام الرفيق الطريد
وتصحو مقابرنا فى القرون
على ضجة القاتلين الحضور
وسكرة خوانك المخرفين
(والأرض جميعا قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه)
فارخى علينا سدا لك أن أوان اليقين
وهزى إليك الجنين الجبين النضير
ولا تسلمين

فمرثية البخارى بطبيعة الحال تدور فى مثل هذا الألق: الوطن الدائم المتحرك فى التاريخ، والإنسان المصرى العربى المقاوم الشهيد... وفى القصيدة نجد العودة مقابل المتقى... نجد فى هذا الألق «الأنا نحن».

ولا يمكن أن نعصم الفنان من الاستنفار والتحميض.. ومن ثم يشيع لدى الشاعر أفعال الأمر وأدوات التخصيص دون الوقوع فى الخطابة والتشريح لأن الاستنفار أداته اللغوية التى تفرق الشاعر عن الخطيب، وكثرة الشعراء والمستنفرين خطباء، وليسوا شعراء. أما حسن فتح الباب فهو شاعر يستنفر ولا يخطب، يعض ولا يقرر. هاكم بعض أبياته التى تبين كيف تحول الاستنفار إلى صورة فريدة، أن يصير نجم بعيد شهابا ثم يصير قمرًا ثائرا:

أيها النجم البعيد
كيف تدنو
ثم ترد شهابا
وعذابا

وفى قصيدة «تحت المطر» أداة أخرى من أدوات التخصيص، والتخصيص هنا للنيل:

أيها النيل لا.. لست لى
لست لك
قبل أن تحتوينى لنيلك
موجة لا تهون
شاطئا لا يخون
فارتجل غنوتك
طفلة لا تباع

وانتفض
وانطلق

فهنا أفعال الأمر وأدوات التخصيص وهى فى يد الخطيب غيرها فى يد الشاعر كما أسلفت لأن الشاعر يوقع ويصور.

هذا صحيحا كذلك. فالصورة تتحول من كونها بلاغية تشكيلية استعارية إلى صورة شعرية، وذلك بتوقيعها موسيقيا. فهي صورة موقعة وبذلك تصبح أبعد مدى من الصورة البلاغية في التركيب حتى ولو وقعت كل صورة بلاغية بمفردها. والموسيقى في الشعر هي كيفية استخراج الشاعر واستحداثه لتشكيلات موسيقية بلغة قد تدخل في العروض أو لا تدخل. ونرى صورا من ذلك لدى حسن فنتح الباب عمادها المجاز والصورة البلاغية، لكنها تتجاوز التشكيل والاستعارة إلى مدى بعيد.

نغد إليك السواعد
من ماردین-عراة قراين للنبيل
لابن الاله غزاة ملاين
تجمع أشلاؤهم بعضها
يبعث الفرع عن جذره، الجذر
يبعث عن فرعه يابنة النبل
هزی إليك بجذع الوليد
ولا تحرمی الفرع لذة ثمم الجذور
يتوهم بعض النارسين أن الصورة الشعرية هي الصورة البلاغية، وليس هذا صحيحا. ويتوهمون أيضا أن الموسيقى الشعرية هي الأعرىض وليس



قصائد من فتح الباب

العشاء الأخير

أقنعة الموت للصبية البشاريين
تدفئ أجسادها بعضها
يضاجع ريش الطيور الصغيرة
أشلاءها
على عربات الهزيع الذي قد تبقي
من الويل والليل، وشوشة النار،
خشخشة العشب، حشجة الشمع
والدمع
ينكسر المنحني، يجهش الصمت
إن الرياح تنازعني عريها..
جوعها .. جرمها
الصبايا المنايا المرايا تطل بأثائها
أعلى سادرا وهجها .. ثلجها
والطيور المهيضة تحمل أغلالها
تراونى للعشاء الأخير

نوافذ عيتيك في الحلم
قاطرة الوقت ، طيف قريني
يساورني
تغزف الريح للفجريين حنايا
الصبايا المرايا
خفافا على عربات الإياب من
الشرقات
على النيل تحت الفنادق يشهقن ،
ظمان،
يزفرن وجدا إلى سرور الحب
كانت تموج على الطنف المملى
النوافير
تشدو العصافير باللذة المشرتبة
بين الحرائق والظل .. أوصفة
الرب



وراء نوافذ عينيك، قاطرة الوقت،
أشرفة الموت ، أقنعة الشبح
المستخف
ياوجاعى النازفة؟
لماذا أراى مازلت مستخفيا
طللا عانيا ، عارى القدمين؟
ويشهى بى النيل ، يزفر نأى
الطيور الصغيرة
تدمى بأشواكها الجارحة
مناقيرها الراحفة
هو الصل ينداح، حذاء محمولة؟
تراها سمادير قبو الجنون؟
تراها خطأ التترى للعين؟
وقد غاضت الكأس، فاضت عيون
وحان عشائى الأخير

تقول الرياح اللواقح : هيئ لنا
المجتنى
لى الوصل والوصل ، لى البدم
والمنتهى
تقول الخطا العائدات : تعال
أناحبك المشتى، أنا لك
فأجفل ، تسلمنى للعراء الطيور
الطريدة
أرتد ظلا لأشلائها
وتولد لى فى الضحى نجمة جانحة
أنا البشرى العقيم
ويحرسنى الرعد ما بين صبرة
وقيرة نائحة
تطاردتى نكريات العشاء الأخير
- -
لماذا أراى فى الحلم مستخفيا



أحداق الجياد

والمغنون يبيتون جيابا في العراء
ثم لا ينفض إلا الأجراء
غير أن الريح ترعى في الرماد
ويكون المستحيل
حينما تلوين أعناق الفصول
لا تموتين .. ولكن ترجمين
لتعودي من جديد
ها هي الأبواب تترد
ويشتد أصحاب الامكنة
واستباق الأزمنة
يا جيادى فامتطى الريح الاخيرة

يا جيادى فأتك الركب
ولكن الفصول
وقفت بين الحياة السود..
والليل ارتمى بين الحوافر
وأتى الصيف فكانت شمسه جرحا
وكان النأى أحزان مسافر
أه يا طير الشفق
صائحا من حول أحداق جيادى
جئت من قبل مواعيدك فى الفجر
فعشاك الغسق

.....
يا جيادى لا تراعى
تجمد النيران فى المذبح يوما



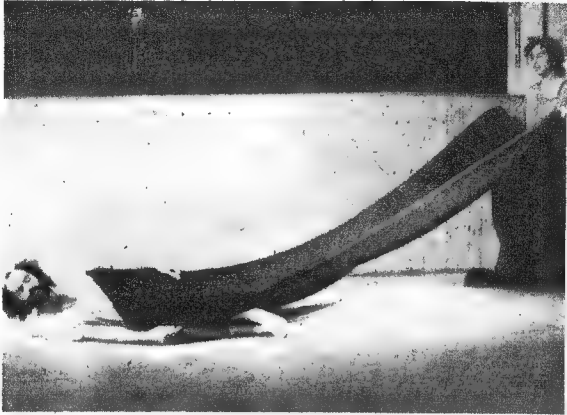
وكننت قد ألبست زينة من الثياب
حملتها .. صاح بالأنى ناصح رفيق
لأن موكب السلطان كان فى الطريق

مسافر إلى الشمال
زهر من اللوتس .. حزمنا شعاع
مسافر بلامتاع
لقى بى القطار فى محطة
محتشدة

هرولت أفسح الفضاء للبشير
تشبثت مصفورة شاردة بخطوتي
لتجلى الحقائق المعلقة
من كرة تطل من أقدام عسكر الامير
ذكرت أننى أسير
وددت لو علقت فى جناحها الكسير
لو أننا معا نطير
نطير قبل أن ترانا أعين الصقور

رأيت فيه من رأيت غير أن من
بحثت عنه لم أجد!!
أشار لى حمال
لأقرأ الذى طواه فى يثيث
أسلمته يدى .. أعادها إلي
ولاح لى كتاب موتانا على جبينه!!

لأنت بكفى طفلة



ومن شرائط ملونه
كان ينوء كاهلي بها
وقلبي كان عاريا
غرارة متفوخة
تحملها مياههم ... تنأى بها الرياح
نزعنا شارة الإمارة
وسرت في طريقي الليلي
محمولا على أنفاسهم
خلقى سواقيهم
وسال الصمت من عيني جواني
من عيون الليل من تجهم الحراس
يسألني عن طائر الصباح

طاردني ظلي
فجئت في (دورية الليل)
أنفاسهم خابية
كانت شواظا في حصار الشمس
تلجم استباقنا على الجياد
وارتيادنا أماكن الجفاف
والأزمة الخضراء
كان خيالي مقعدا .. طرفي حسيرا
لأنني حين أمرت ما أطلعت
لم أكن كبا أريد بي أميرا
نصبت نفسي راعيا أجيرا
القيت ما حملت من سن

معزوفة شجية

(إلى روح الأستاذ الدكتور الشاعر على البطل)

فشئت أن تلاقي الردى
ولا تعانق الهوان

كيف لهذا الأرض أن تضم مشعلا
يهدى السراة المسادرين فى المغاور
المضله

تودعه الرغام فى أوج السنا الوهاج
وجذوة السراج؟
هل هى ضجة حتى تقوم
من كهفتا .. أصفادنا المغلله
أيدينا .. رقابنا .. آمالنا المشتعله
أوهامنا المخامره
رفاتنا المنثو فى سنايك الجياد
والجلاد

والنحاس والجباه الفجره؟
هل هى ضجة حتى نفيق
فنتقض السهاد عن عينيك
نوقد الظلام
نحرق الخيام فوق الراكعين
البيرة!!

والقايين فى العظام النخرة؟

رحلت عن مدينة السراب والخواء
أم رجعت
إلى حداثق الحقيقة المعلقة
خلف السموات العلا
بين السديم والرؤى المعانقه

رحلت أم رجعت؟
سريرت فى السبع الطبايق
تجدل السؤال
تنشد السلوان أم ملكت

فحدثت للبداية النهاية الميلاء
والنشور
هل اشتفتيت؟

يا أيها النجم الغلى
منارتنا المفارق الشجى
قيثارتنا الشادى النذى
لم الرحيل فى الضمى يا صاحى
وبيننا على الهوى ميعاد؟
ووردة الذكرى؟
عشاؤنا الأخير أم يطلقه البريد؟
الشوق والأمانى العذاب والوداد؟
تراك قد سئمت رجع صوتنا الكليل

صورتنا المغيبة
أحلامنا القاربة المغترية
عيوننا الهاربة المنطقنة
أشواقنا المهترئة
أعلام مجدنا المنكسة
بساطنا الأحمر فى المطار
والطائرات الصدئة
معبدنا الخاوى المزار

غرباتنا المقدسة
أقداسنا المدنسة؟
والأنبياء الكذبه؟
إعراقنا الملتبسه؟

عصرنا الجحيم

يا أيها الناسى المغادر القريب
الطائر العانى الغريب
نم فى أمان
يا أيها الجمع الأحد
إنى قريب من قريب
لنحتد
حتى أراك

مدد

مدد

رحلت أم رجعت؟
لك الخلود
لنا السهاد
تشابه الضدان فى دمي
وما اهتديت

أطياها مرئيه

على شفا الأعراف
يا بلبل رف على جناح
فى قبضة العاصفة الجتونة الرياح
مستونة الأسياف والرماح
وحذك طيرا ممعنا بلاضفاف
وغاديا بلا رواح
وحذك لا تخاف
لأنك المغامر الطواف
بين البحار السبع والأرضين
والنجوم

مسائل عن آية اليقين
للبيشرى الجانح العقيم
منقبا عن آلة الزمن
تهوى على رؤوسنا المكلة
بالحلم والراية والنشيد
فتخلف العذاب والأرجاع والدموع
للفارس المناضل البهى
والزاهد العانى الوديع

طوفت ما طوفت هل رأيت
غير انطفاء الأنجم المنتثرة
وصرخة الماذن المنتحرة
والمدن المصلوبة المشتجرة؟
نزفت ما نزفت هل عرفت
إلا مجاهل الريبوب وانتصار القتلة
وحيرة الغريب فى القوافل المضللة
والأرض من جراحنا تسقى
ولا تمل ولا تثور
أين ترى تمضى دماء الشهداء؟
هل تشرب الأرض النجيم؟
يا طالما مضيت
سألت أو أجبت
سيان .. هذا عصرنا الرجيم

أبريل ١٩٩٧



والأغانى وطن

كالمدى كالردي كالجنون
غير أن الذى لن يكون
أن تكونى عذاب السجين
ومرايا السنين
بين غاوين أغروا بنا قاتلين
من بقايا زبانية غاربين
أطمعونا رياح السموم
أسلمونا لصووس السفين
ومضوا حاشدين
دم عان أجير
دمع طفل ضير

واقف أرتقى صهوات الرحيل
عازف وتر الهاربين
بين رمع الفضاء
وحراب النخيل
سيفى المبتضى
فارس فى الغيوم
رخمة .. صوبى طلقة
فى الشتات .. الجحيم
قبل أن تنطفي
تكريات سهام العيون
وليالى السهاد الجميل
وتعود الحقيقة إفكا وتغدو
يحيرتنا جثث الأنبياء
والأناشيد جوفاء هواء
مطرا راجفا فوق ريع خواء
شجرا زاحفا باحثا عن كفن

أقبلى .. ليس هذا السديم
شرفة العاشقين
ليس مأوى العصفير بين النجوم
واستظلى بمش قديم حميم
بعض ريش وطل
نقحة الياسمين
علنا بعد هذا الوجود العقيم
والسما الطلل
نلتقى فى احتضار الشجن
فى أخضرار الوطن:
للنشيد الضمى
والمساء نجاوى .. قبل
حاملات القرايين تحدو
طيور الأمل
والذى لم يزل حلمنا
كلما طوقتنا الأفاى أهل
فرسا جامعا .. ألف حبل
جيلا ماضيا
حين أهدى لنا حبنا
جاوبته الحنايا سلاما
لك العشق والشوق يا نيل
لا ترتحل

لك أن تنشقي
عيق الناعمين
لك أن تنشدي
غير تذكى الضن
جلوة مرة لا تهون

الجليد المحن
للضمير المولت
والجحيم الشتات

كيف أمست دماء حروفي التي
أودعتها شجيرتنا في الحديقة كنزا
يداك؟

أترى أنسيت تحت قبصف الرياح
وغدا خافقي قبضة من سعاد؟
أم ترى أدركت شهرزاد
لفحات الصباح

فاستحالك حروف دماشي
بكف الليالي رماذ

وقصبي نواح
حفنة من دخان

ووعاء الزمان الضنون
لفها؟ أم غيور رجيم

أضرم النار في كنزنا المشتباح
أضرم النار في دمي .. واستراح؟

نحن عيب الهوان

ورهان جوارى الأمير

فوق أطلال هذي القرى النازفة

إن أوهى البيوت

سكن العنكبوت

فاهبطي من عل ربما

بطلت خذك المستهام الأسيل

أدمع الأمهات

فارتضيت الرجوع إلى الذكريات

يوم كانت لنا تزام

شوة تمحق المدن المترفة

وتغنى القدائي لحن السلام

ذكرى بي الطريق "العناق الأخير

الصباح

رقة الفاحم المتهدل في الكتفين

يضىء يدي

.. القوام المثير

رقصة الطائر المستطير

تحت غيم الرواح

ملأت مقلتك علينا المطار

مرحاً شاجيا .. قمراً ساجيا

شجنا لاهيا .. أنجما

تجماً حالماً

خطوات قصار

واستبد الحصار

عزنا يوحنا .. فالحوار

قسمة .. لفة لليدين .. العيون ..

الشفاه

واستضاء المدار

الضوى بيننا ضحكات .. دموع

حرار

وأنات - تحت الندى والرهيق

الحريق -

نهب أيدي الفراق

ظل نجم هوى

وبقايا جراح .. محاق .. عناق

وطوق النجاة يغلل أعناقنا

ثاحلات ووكر الأفاعى اعلى مرطنا

قمرى موغل في السرار

نجمتى دهشة وانتظار

زهرتى لست أنت .. أنا زهرتك

كلما قربتها يدك انثنت

نحو هذا العبير الصبوح

من رواب تسمى وطن

وردة فوق قبر الزمن

وردة للعشاء الأخير

يا زمان الخليلين أقصر .. لقد شاقني
الشجو
إن المنيات شجوا حياه
والأمانى التى روادتنا صلاه
والأغاني سماء .. رواب
يدان لأم تنافى وليدا
شراع على النيل ... منديل حب
وأصداء ناي بعيد
وطن

٤ يولية ١٩٩٢



أين أنت التى رحلت كى يقيم
طيفها فى السهاد
صيفها فى شتاء الرماد
رحمت كى يعود الحنين
زاد مضنى فقير
فى ليالى الخريف القريب
شعلة فى الزمان الضريب
مرقا للشروء الغريق

طفلة ما تزالين ؟ أم
بعد عشرين شيب قلبك ما اغتالني
ورمانى هشيماء لديك
تحت عصف الرياح اللواقح بالحب
نارا

وبالغار بردا سلاما
لقلبي ودارك ليست قوارا
ودارى أمعنت فيها قوارا
لألقاك وهما وهما
وتلقى خيالى الذى عاد حلما
يناجى فضاء الخليل
رجة المستحيل
والبلاد التى أورقت فى يديك
تضاجع أمداءها
ثم تلقى بنا للمسراب
وتقيم علينا صلاة الغياب

فنى يا حمام المغيب
دمعة تستضيئ عليها الليال
شمعة .. وردة للحبيب
غثنى فاصلا نازفا
واصلا للوجيب
عازفا راعفا بدماء الحنين

حسن فتح الباب: سيرة قصيرة

المعاش.

* عمل في سلك التدريس الجامعي في مصر والجزائر التي اتخذها منفى . اختياريا بسبب اختلافه سياسياً مع النظام الحاكم في السبعينيات .
* عضو اتحاد الكتاب ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة ورابطة الحقوقيين الديمقراطيين في باريس وعديد من الجمعيات القانونية والسياسية وعضو منتسب في اتحاد الكتاب الجزائريين .
* شارك في كثير من المؤتمرات والملتقيات الأدبية والسياسية في مصر والخارج . واستوحى من رحلاته وبعثاته العلمية في الخارج كثيراً من أشعاره .

* من كبار الشعراء المعاصرين وأحد رواد حركة الشعر الحر في الخمسينيات، أولئك الذين أسسوا البنية الجديدة للقصيدة الحديثة ، وقد بدأ ولا يزال مناهلاً تقديمياً ملتزماً بقضايا الحرية والعدالة ، الاجتماعية والتقدم .

* ولد ونشأ في حي شبرا بالقاهرة من أسرة رقيقة الحال وفي وسط شعبي مغمم بالمساة والبطولة .
* واصل رحلته التعليمية حتى حصل على درجة الدكتوراه في القانون الدولي من كلية الحقوق بجامعة القاهرة .

* تدرج في مناصب الشرطة حتى رقى إلى رتبة لواء ثم أحيل إلى

عالى بكل المقاييس).

صدرت للشاعر حسن فتح الباب الدواوين الآتية: -

- ١- من وحى بورسعيد - القاهرة - ١٩٥٧
- ٢- فارس الأمل - القاهرة - ١٩٦٥
- ٣- مدينة الدخان والدمى - القاهرة - ١٩٦٧
- ٤- عيون منار - بيروت - ١٩٧١
- ٥- حيناً أقوى من الموت - القاهرة - ١٩٧٥
- ٦- أمواجاً ينتشرون - بغداد - ١٩٧٧
- ٧- رؤيا إلى فلسطين - دمشق - ١٩٨٠
- ٨- ورده كنت في النيل خبأتها - تونس - ١٩٨٦
- ٩- مواويل النيل المهاجر - القاهرة - ١٩٨٧
- ١٠- أحداق الجياد - القاهرة - ١٩٩٠
- ١١- كل غيم شجر .. كل جرح هلال - القاهرة - ١٩٩٣
- ١٢- محاكمة الزائر الغريب (مسرحية شعرية) دمشق ١٩٩٤
- ١٣- سلة من محار - القاهرة - ١٩٩٥
- ١٤- الخروج إلى الجنوب - القاهرة - (تحت الطبع)
- ١٥- حارة المجدلى (سيرة ذاتية في قالب شعري) (تحت الطبع).

* بدأ مسيرته الشعرية والأدبية منذ الأربعينيات ونشر إنتاجه في معظم المجالات والصحف والإذاعات المصرية والعربية.

* صدر له ثلاثة عشر ديواناً شعرياً أولها (من وحى بورسعيد) ١٩٥٧ وأحدثها (سلة من محار) ١٩٩٥ صدرت في القاهرة ودمشق وتونس وبيروت.

* كتب مسرحيتين شعريتين من وحى الميثولوجيا الفرعونية في أوائل الخمسينيات أديعت إحداهما ولم تطبعاً حتى اليوم، ونشرت له هيئة الكتاب ١٩٩٧ مسرحيته الشعرية (محاكمة الزائر الغريب).

* تتبلور في إنتاجه الشعرى رؤيته لعموم الإنسان وأحلامه في سبيل وطن أجمل وعالم أفضل بلغة متوهجة ذات تقنيات حديثة ومسحة درامية.

* ترجمت مجموعة من قصائده إلى عدة لغات أجنبية ، وخصص اتحاد الكتاب العرب بدمشق ملفاً له في سلسلة (الأعلام)

* له ثمانية كتب في النقد الأدبي وخاصة في الشعر ، وعدة مؤلفات في مجال تخصصه العلمي، وكتاب في السيرة الذاتية بعنوان (أسمى الوجوه بأسمائها).

* وقال الدكتور محمد مندور: (استرعت نظري بين قصائد الشعراء الذين يكتبون الشعر الحر قصيدة حسن فتح الباب "دم على البحيرة" إذ تتحقق فيها مقومات هذا الشعر ولاسيما العنصر الدرامي، وتمتاز بالقدرة على التعبير بالأسطورة عن الواقع).

* كتب عنه الناقد الدكتور رشاد رشدي: (بهرنى شعر حسن فتح الباب بطابعه الفنى والإنسانى.. إنه شاعر

مسرح



فى الدورة التاسعة لمهرجان المسرح التجريبي:

التجريب: أسود وأبيض

نورا أمين

للمهرجان حول المسرح النسوى، وذلك من خلال محورين تمت مناقشتهما فى اليومين الثانى والثالث من المهرجان، الأول عن الكتابة النسوية الدرامية، وأداته الدكتورة والناقدة منى أبو سنة وشاركت فيه الكاتبة المصرية فتحية العمال ونادية البنهاى وليلى عبد الباسط ووقا، وجدى، ومن الدول الأجنبية ليندا فيتيمونز (المجترا)، وماريا دى لالوث (شيلي)، وكارين مالبيند (أمريكا)، وحليمة طحان (الأرجنتين). أما المحور الثانى فدار حول التجريب فى فنون الأداء وآليات العمل فى فرق المسرح النسوى أو المسرح الذى تديره المرأة، وأداته الناقدة الدكتورة نهاد صليحة، وشاركت فيه من مصر المخرجات داليا بسيونى وكارولين خليل، ومن لبنان سهام ناصر،

انعقد مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي هذا العام فى الفترة من ١ سبتمبر إلى ١١ سبتمبر على جميع مسارح القاهرة، حيث شاركت حوالى ٤١ دولة بعروضها فى المهرجان، بينما اعتلزت دول أخرى عن المشاركة على الرغم من أهمية وجودها الذى فرضته فى الأعوام السابقة للمهرجان، ومعظمها دول عربية مثل البحرين التى حاز مخرجها عبدالله السعداوى من قبل فى الدورة السابعة للمهرجان على جائزة أفضل مخرج عن عرض «الكامة» لفرقة مسرح الضواري بعد مداومتها - لمدة لا تقل عن ثلاث دورات - على تأكيد حضورها الفنى الفعال. ومثل المغرب وفلسطين.

ودارت فعاليات الندوة الرئيسية المصاحبة

وروبرت برومستين من أمريكا، وكاترين بادى من فرنسا، وماريانو ريجيللو من إيطاليا، وفيليرير ستانيفسكى من بولندا.

وتظل أهم ظاهرة مرتبطة بالمهرجان التجريبي هي العروض المسرحية التي تقدمها الفرق المشاركة وما تشهده من إقبال جماهيرى، ومن حركة نقدية وإعلامية، ومن مناقشات فيما بين المبدعين المسرحيين تشرى الحياة الفنية وتنعش تبادل التجارب والرؤى. من هذه العروض العرض المصرى «أيام الإنسان السبعة» المستوحى من نص بنفس العنوان لعبد الحكيم قاسم، إعداد د. سامح مهران وأخراج ناصر عبد المنعم، الذى فاز فى الدورة السابقة للمهرجان بجائزة أحسن مخرج عن عرضه «الطوق والأسرة» الذى استوحاه نفس المعد عن رواية يحيى الطاهر عبد الله.

والعرض يطرح العلاقات الإنسانية التى تنشأ خلال حركة الموالد الدينية فيما بين الوافدين من القرى والنجوع، وأولئك المقيمين، كما يطرح حالة طقسسية فريدة وضارة بجذورها فى التراث الشعبى المصرى، وهى حالة تم تجسيدها بشكل رائع فى وكالة الغورى حيث كان الموقع اختيارا ناجحا. ومشاركا فى توليد الحالة المسرحية وتشكيلاتها الإخراجية والمشهدية، وعلى الرغم من تميز هذا العرض واعتباره نفعة مغايرة لما تبدو عليه العروض المسرحية المصرية الأخرى، إلا أنه لم يثل أية جائزة من لجنة التحكيم فى المسابقة الرسمية للمهرجان، وكذلك كان الحال مع عروض أخرى أثبتت نجاحا جماهيريا ساحقا، مثل عرض بلغاريا «البيضة» الذى قدم أيضا فى وكالة الغورى، وهو عرض يجسد حكاية الإنسان مع لعبة الحياة، على اعتبار أنه بمثابة طفل تراوغه الحياة ويراوغها، وبين هذا وذاك يتشكل وعيه بها وينغمس وبالأحر الذى يشاركه إياها. وعلى مدار

ومريم مايولى من تشاد، وجيوفانا مارنيللى (إيطاليا)، ورجاء بن عمار (تونس)، ونائلة الأطرش (سوريا)، وداخيل كاربو (كوبا)، وزوفيا كالميسكا (بولندا).

أصدر المهرجان هذا العام ستة عشر كتابا من ضمن فعاليات، شملت أعمالا مترجمة عن المسرح النسوى، مثل «إعادة قراءة نسوية للمسرح الأمريكى الحديث» تأليف مجموعة من الباحثين وترجمة سامح فكرى، و«المسرح النسوية فى الدراما الأمريكية المعاصرة» لجانيت براون وترجمة تامر عبد الوهاب، و«التجريب فى مسرح المرأة» لسوزان باسلفيت وترجمة د. سحر فراج، و«نصوص من مسرح المرأة فى بريطانيا» لشارلوت كيتلى وترجمة سناء صيلحة، و«فلتحدث عن المرأة» لغرانكا دامى وترجمة أسانى فوزى، و«المسرح النسوى» لهيلين تيساور وترجمة د. منى سلامة، و«نصوص من مسرح المرأة فى الولايات المتحدة» لجوليا مايلز وترجمة الحسين على يحيى.

وشملت أعمالا أخرى عن تيارات المسرح المعاصرة فى العالم، مثل «منهج أوجستو بوال فى المسرح» تأليف أوجستو بوال الذى كرمه المهرجان هذا العام (ترجمة نورا أمين)، و«ألعاب للممثلين ولغير الممثلين» لنفس المؤلف صاحب منهج تيار مسرح المتهورين (ترجمة الحسين على يحيى)، و«ما بعد الحداثة والفنون الأدائية» لنيك كاي وترجمة د. نهاد صليحة.

وكعادته كل عام قام المهرجان بتكريم عدد من رواد العمل المسرحى فى دول العالم، جاء على رأسهم الفنان الممثل القدير المصرى حسن عبد الحميد، والمخرج والمنظر المسرحى البرازيلى أوجستو بوال، وإميليو كاريليدو من المكسيك، وأنطوان كريباج من لبنان، ورضا ديرة من تونس،



بأرض الأوبرا. وهو عرض يقسم على الأداء الحركي وليس الكلامي، ويتميز بجانبيين، أحدهما أنه قائم على مادة أرتجالية جماعية، فالفرقة لا تصمم العرض ثم تنقله إلى المؤدين، بل هي تشركهم في عملية خلق العرض وتحديد مسار أحداثه، بل هي تعتبر حياة المؤدين أنفسهم ومواقفهم من العالم بمثابة مادة للعرض المسرحي، وهو اتجاه بات شائعاً بدرجات متفاوتة في المسرح الأوروبي المعتمد على التعبير الحركي تحديداً.

أما الجانب الآخر المميز لهذا العرض كما يتضح من عنوانه، فهو رؤيته الساعية إلى حل التناقض الظاهري ما بين العقل والجسد، أو اللوغوس والايروس، وهو تناقض عملت الثقافة بطريقتين غير مباشرة على ترسيخه خلال التعامل مع الظواهر الإنسانية على أساس قسمة ثنائية للإنسان، فالعقل في ناحية والجسد في ناحية أخرى، وشيئا فشيئا انقسم الجنس البشري على نفسه وكأن المرأة تجسد الشق الجسدي، والرجل يجسد الشق العقلي، وكلما تباعدت الفجوة ما بين عقل الإنسان وجسده، زادت المسافة ما بين الرجل والمرأة، وما بين كل منهما ونفسه. وهكذا يدور العرض من خلال ثلاثة ممثلين (رجل وامرأتين)، أحدهم غارق في تساؤلات عقلية و شبه متفلق على ذاته، ومعه امرأة «بدوية» تدور في دوائر وكأنها هائسة بلا أرض، تعتمد على جسدها لإيجاد الطريق والتعرف على ما حولها، لكنها دوماً تفشل وتبدو كالأعشى الذي يبحث عن يأخذ بيده. حتى تأتي الشخصية الثالثة التي تساعد هذه الأخيرة على اكتشاف جزء فعال من نفسها كانت تجهله، وتجعل العلاقة ما بينها وبين الرجل تلتئم فيخرج هو أيضاً من عزلته وأزمته. وقد شارك المخرج ذو الأصل العراقي في تقديم العرض من خلال المؤثرات الصوتية

ساعتين تقدم لنا الفرقة البلقارية التي تضم حوالي عشرة ممثلين ومثلات، مشاهد مصممة على هيئة ألعاب تستخدم فيها إما أدوات لعب كالخيال والكرة اعتماداً على تشكيل حركي نابع من تراث هذه الألعاب، وإما تستخدم فيها كلمات وعبارات بل وأغنيات قصيرة بلا موسيقى كتلك التي يتبادلها الأطفال في تمثيلياتهم وألعابهم الكلامية. من هنا غلبت على أداء الممثلين السمة الطفولية لاسيما في علاقتهم بالجمهور الذي تبادلوا معه الحوار في بعض المشاهد، بل وشاركوا أحد أفرادهم رقصة رومانسية في مشهد آخر.

تفوق العرض على مستوى قوة روح الفريق الذي قدمه كقطب متحد، وعلى مستوى بهتته الإخراجية التي خلقت مساراً متحسكاً - رغم ما بدا من استقلالية كل مشهد عن الآخر - منذ البداية التي يعثر الممثلون فيها على بيضة يخافونها لأنهم يجهلون ما ومن ثم يحاولون احتواء خوفهم تجاهها بشبه رقصة طقس لها تبدو فيها البيضة كإله بدائي مجهول الهوية، وحتى النهاية التي تجيء رداً أو صدى على مشهد البداية، حيث يقومون جميعاً في نهاية رحلة التعرف - وفي لحظة تالفة للذروة - ونضروهم - بفقاً تلك البيضة كل على حدة وكأنهم خلال اكتمال وعيهم قد فاضوا الوهم والقدسية المتعلقة بالحياة، ومن ثم أقدموا على قتل أنفسهم خلال فقاً هذه البيضة التي ترمز - أيضاً إلى البنية الدائرية المتكررة في الحياة والزمن من خلال شكلها شبه الدائري، ولعل كسر هذا الرمز المادي المأخوذ من الطبيعة هو تجسيد لكسر دائرة التكرار والتنميط وما يصاحبها في العلاقات الإنسانية، ولو كان ذلك يعني وضع النهاية بالموت.

ومن العروض المهمة الأخرى عرض بلجيكا «أرداف وعقل»، الذي قدم في المسرح المكشوف

الثقافة المرتبطة سنويا بمشاهدة عروض المهرجان. أما الفرق التي حصلت جوائز لجنة التحكيم فهي: استراليا، والمجر، وإنجلترا، وألبانيا، وإيطاليا، حيث حصلت إنجلترا على جائزة أفضل عرض مسرحي عن مسرحية « ٧٠ ممر هيل » التي قدمتها فرقة المسرح غير المحتمل، وهي مسرحية تعتمد على فنون الحكى والعرائس وخيال الظل التي هي فنون شعبية بالدرجة الأولى في تراث الفرقة العالي. ويلور العرض حول حادثة من السيرة الذاتية للمؤلف (والمخرج والممثل)، ألا وهي لقاءه بشبح في طفولته زاره مرة واحدة في بيته فقلب المكان رأسا على عقب، وأتاح جميع المنوعات المرغوبة من ناحية هذا الطفل. ويعمل العرض عنوان منزل الطفل اسما له، كما يتخذ من معماره قضاة له، ومن جديد يتخذ الأداء سمة طفولية كالعرض البلغاري (وكالعرض المجرى أيضا)، لكن هذه المرة خلال مقدرات شعبية تعتمد على مهارة وتمكن فائقين من المؤدين الذين جعلوا من قضاة العرض ساحة تعتمد بالحركة وبالأصوات وبالشخصيات، على الرغم من أن عددهم لم يزد على ثلاثة. وهكذا، ومن خلال اختيار هذا النمط المسرحي لتجسيد هذه «الحكاية» المرتبطة بالخيال الطفولي في العالم كله، أدرتنا علاقة وطيدة ما بين هذه المرحلة الحضارية من الخيال الإنساني والفنى (مرحلة تشكيلات الطفولية وعوالمها)، وما بين أنماط الفرقة الشعبية التي كانت بمثابة مقدمات لإبداع مسرحي أكثر تعقيدا ظهر فيما بعد، وذلك كما لو كانت هذه الأنماط تعبيراً ملازماً - في أساس نشأته - للوعي البدائي بالعالم وللتفاعل معه. أما استراليا فقد فازت بجائزة أحسن ممثل على الرغم من أنها قدمت عرضاً لم ينجح في فك شفراته إلا صفوة النقاد والمسرحيين في المهرجان.

والمسبعة التي كان يقوم بها أمام الميكروفون دون أية أدوات موسيقية، وعلى الرغم من الإحساس التخريبي الذي شعر به المتفرجون مع بداية العرض بسبب غمط الأداء، والأصوات (التي شملت فقرة من إحدى قصائد بلر شاكر السياب) والملابس، بل والحالة الفارقة في الطقسية والوجدية (التي أحيانا ما تبعد عن المنطق المسرحي المعتاد للـ «فرجة»)، إلا أن التأثير العام للشحنة الشعورية من قبل المؤدين، والمجهود البدني الضخم المذهل الذي بذلوه، نجح في استقطاب انفعال الجميع حتى النهاية، وفي التقريب ما بين توقعهم للعرض وما قدمه من مدهش وغريب على مستوى الشكل.

كذلك برز العرض الهولندي «الأوركسترا» رغم عدم التفات لجنة التحكيم إليه بقا. والجميل في هذا العرض ليس كونه من العروض القليلة المعتمدة على نص درامي (وهو مسرحية بنفس الاسم لجون أنوى)، وإنما كونه عرضاً موسيقياً فكاهياً يثبت من ناحية قيمة الفكاهة ويجديتها وقدرتها على تجسيد أفكار فلسفية تصل إلى المتفرج البسيط، ومن ناحية أخرى يؤكد استمرارية النمط الموسيقي الغنائي من العروض وعدم اقتصره على مجال المسرح التجاري الراقص. في الغرب أو في البلاد العربية، فالـ «أوركسترا» تنسج أحداثها اعتماداً على شغوص تعمل في فرقة موسيقية في أحد المنتجعات، وتتعامل فيما بينها خلال الشفرة الموسيقية فيخذ تعبيرهم عن أنفسهم شكل الأغنيات التراثية المشهورة في مجال الحب وعلاقات الرجل والمرأة، ومن هنا تصبح الأغنية والموسيقى جزءاً عضوياً من البناء الدرامي للعرض ولحوار شخصوه. استقطب العرض أكبر عدد من المتفرجين تفرها، وأثار إعجاباً تلقائياً أبعد من التقدير النقدي للنخبة

الحتمية والقدر، وراحت خشبة المسرح الكبير في الأوبرا تنقسم إلى دوائر في الخارج ودوائر في الداخل، واتخذت حركة الممثلين الهندسة الدائرية نفسها مع ديكور وملابس عتيقة تجعل الشخص أصغر إلى أيقونات للبشر بدلا من أن يكونوا أناسا من لحم ودم، مما انطوى على نزعة تجريدية عالية تربط بهذا النوع من المسرح. وأشارت توقعات عديدة لحصول «الهبوط» على جائزة أفضل تقنية أو سينوغرافيا، إلا أن لجنة التحكيم منحتها إلى العرض الإيطالي «المتحف المائي» الذي كان مكرسا لاستعراض الإمكانات الإبداعية في السينوغرافيا لمصمميها. ولا عجب إذن أن يكون قد اختار عالم ما تحت الماء موضوعا لعرضه ومادة له، فقد أعطانا الفرصة للمرة الأولى لمشاهدة هذا العالم التحتي (السرّي) بدرجة أو بأخرى فوق خشبة المسرح الصغير بالأوبرا، وأعاد إبداع عالم الطبيعة المليء بالسحر خلال إمكانات الأجهزة والإضاءة والاكسسوار والملابس، وقيل ذلك كله خلال ذكاء الفنان وقدرته على محاكاة الطبيعة وإدراكها إدراكا جماليا منتجا.

وفازت المجر بجائزة أفضل إخراج عن عرضها الراقص «المخدوعون» الذي يوظف الأفعنة والموسيقى الحية فوق خشبة المسرح مع الرقص. وفي الحقيقة إنه عرض يقوم على فن الرقص بالدرجة الأولى، لذلك أفقأكاره مطروحة في صورتها البسيطة وبدون تعقيد أو تفلسف، وتطور حول علاقات المرأة والرجل على اعتبار أنها تتخذ شكل اللعبة التي تساعد على مضى الوقت دون تحقيق معرفة حقيقية، فالجميع يتقمص أقنعتيه ويقوم بأدواره بينما قلبه مغلق على وحدته وأحلامه الصغيرة. إن العرض لا يقدم لنا تفسيراً لهذه الرؤية، فهو لا يفعل أكثر

على العكس من إنجلترا التي وصل عرضها شكلا ومضمونا إلى الجميع وحقق أول شروط النجاح الفني، ألا وهو الإمتاع الذي لا يحدث دون تواصل بين المبدع والمتلقي. كان عرض استراليا بعنوان «الهبوط» لفرقة هولي هيل، وهو عرض يضم ممثلين (رجل وامرأة) ويعتمد اعتمادا أساسيا على السنوغرافيا وما تولده من تشكيلات بصرية في الفضاء المسرحي، فلم يشمل العرض حوارا ولا تصاعدا دراميا تقليديا لأحداث أو مواقف، بل استغنى التشكيلات الجسدية والحركية للممثلين كعنصر من عناصر الفضاء المسرحي، إلى جانب الإضاءة والموسيقى والاكسسوارات، لإحداث إيماءات رمزية أو تأثيرات عاطفية غير مباشرة لدى المتفرج تجعل محل المعنى المحدد مسبقا أو اللغة الكلامية ذات الشفرة المتداولة والجامدة، فالرسالة هنا متعددة وليست أحادية، إذ أنها تخضع لإعادة صياغة من قبل كل متفرج على حدة، كما تتدخل مساحات اللاوعي لديه في تلقيه مشكلة ردود أفعال نفسية لا يجوز اختصارها في شعار أو مرعطة ختامية. لقد حاول هذا العرض (الذي ينتمى إلى تيار رائج جدا في أوروبا واستراليا يستوحى عوالمه من الطقوس الشرقية ويأخذ منحى لغة الصورة) أن يتواصل مع متفرج ليس مؤهلا بعد لهذه المرحلة ما بعد الحداثيّة من المسرح، لذلك فقد تحولت القناة غير المسبوقه التي أراد خلقها مع المتفرج إلى مساحة حقيقية من التعذيب والملل على الرغم من طرحه لتيمة تصلح لكل مكان وزمان، وهي نفسها ما طرحه العرض البلغاري بطريقة مفارقة، إنها تيمة الحياة بوصفها رحلة وجودية، وبدلا من سخرية البلغاريين وعياداتهم متعددة اللغات وتساؤلهم الملح عن النهاية وعن المخرج، ركز الاستراليون على نبرة

مائلة مستديرة بمناسبة مرور ١٠٠ عام على أول نص درامى عربى مكتوب، وكذلك تسليطه الضوء خلال هذا التجميع للعروض المتميزة (على مستوى العالم) على ظاهرة التعبير بالجسد، وطفيان جانب التقنية أو السينوغرافيا فى خشبة المسرح، واستخدام العروض لعديد من اللغات الكلامية فى الوقت ذاته، وهو ما يعكس نزعة إلى العولمة وإلى اعتبار العرض المسرحى منتصيا إلى العالم وليس إلى بلد إنتاجه، وكذلك تتأكد على مستوى المضمون نزعة مقترنة بتلك ألا وهى مراجعة الخببرات الإنسانية وعلاقات الرجل والمرأة على مدار الزمن، كالمسألة الوجودية لخرق الدائرة المتكررة لكن بروج الطفولة.

من رصد الظاهرة وتحسيدها قنيا بطريقة موجية لنا بأسبابها وريما بحلولها (ولعل العنوان دليل على ذلك «المخدوعون»).

قدم العرض إمكانات مذهلة لبطلته ليس على مستوى الرقص فحسب، ولكن فى علاقة الرقص بالتعبيرات الشعورية بالوجه والتنفس وبالحالة الانفعالية العامة، وهو ما ينفى عن الراقص كونه مانيكانا رشيقا بدون انفعال، وكذلك أثار فكرة يمكن ربطها بعروض أخرى، ألا وهى أن البشر أحيانا ما يلعبون أو يتلاعبون بأنفسهم بدلا من أن يكون هناك مصدر ميتافيزيقي أو مجهول لهذه اللعبة إلى أصبحت فقا عصريا فى علاقات البشر وتجارهم.

وفى النهاية يحسب للمهرجان إضافته هذا العام



مسرح



فى غرفة الأقمعة

حازم كمال الدين

عليك أن تتقنع بالابتهاسمة، عليك أن ترتديها، ولا تنس تلميعها بصيغ الأحذية.. عليك أن تدعك يدك طويلا ببعضهما لكي تلبسهما لباس الدفء والعصيان.. عليك أن تدرب عضلات ساقيك لكي تهدو حركتك مشبعة بالشوق.. ضع أحمر شفاه لكي تخفى التمزقات الخرائطية على شفطيك. إشعر قنينة كذب ترش منها الأحاديث كماء الورد، واقتصد لأن الوافدين كثيرين. تعطر قليلا لكي لا تفوح منك ال.. والأفضل، التهم كثيرا من البصل والثوم لتخفى رائحة الغشيان أثناء القبلات. إشرب كثيرا من

إنهم يخرجون من القبور، ولكنك محكوم بالعيش معهم وكأنهم أحياء، خرق دون ألوان، ونغفل التهمته الأرضة.

عليك أن تشتري بعضا من الابتسامات، كما من الصبر، خمسة وثلاثين ضرسا، وسبعة قفازات، الأول لكي تتسكن من إيقاف تلك الارتعادات الرتيبة فى يدك، أما الثانى والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع فلكى لا يعرف أحد كم يدك باردة.

عليك أن تتخذ من قصر النظر ذريعة لفرطنى صرينات على الدوام. عيونات لا ترى الآخر كم أنت لست معه، ولا تفضح ولعك المسف بالوحدة.

✽ مخرج عرض: دماغ فى عبيرة .



انتبه !

ستقبله من جيبتها، ولكن عليك أن لا تغير
وضعية عنقه المستدير إلى اليسار.

عليك أن تزور قبرك في نهاية الأسبوع، توأبل
من الورد ومقلاة من الشمس وزيت من اللمع
الساخن.. ارقع يديك.. اذلب قهرك.. تشبث
بالأرض.. لا تخلعها عن أعناقك.. مد الأبهام
عميقا، عميقا.. أكثر.. أيها القواد ابن القواد لا
تعد للقبر قبل الجمعة، ومتى ما عدت، عليك أن
تنظف بقايا اللحم العالق بالهيكل العظمي من
الدود، قليل من البشور المحلى بالسكر وأشر
عليه أعواد الشقاب.. تيقظ، ففى اللحظة التى
ستختفى فيها قرصة الشمس، عليك أن تضيء
الجمجمة..

عود ثقاب صغير
اشعل الرأس الأحمر
يفريك اللون

يفريك الأسود إذا ارتدى جسد الفتاة، وإذا
ارتدى تلك العربة الطويلة، وإذا ارتدى المقاعد
المظلة من فتحة الباب، وإذا ارتدى لباس النوتى
المتحرك ببطء تجوس يده مقبض الباب كقراشة
وزهرة، وإذا ارتدى حملا المتقدم ببطء إلى تلك
الكراسى الفارقة بجسدين صامتين، وإذا حشا
الكأسين حتى منتصفهما، وإذا حشا العينين
الساكتين أعلى أنف السائق، وإذا حشا ذلك الفم
المفتوح بدعوة إلى القيام، وإذا انتفض باليد
المسدودة بالقول، وإذا حشا تلك المسافة بين
الكراسى وباب العربة، وإذا عبأ المقاعد الخلفية،
وإذا عبأ صمت العجوزين، وإذا انقلع على
الجسدين، وإذا اختفى ببطء فى فضاء الشارع
الخالى

الأبيض، وحيدا، يسكن الجسدين!

الحمور ويسرعة لكى لا تخونك الجرأة فى التمثيل
وتفضح رمادك. إشهر كرمك لكى تستطيع أن
تطلب ما تشاء، إشهر ودك لكى ترى الآخر كم
أنت طيب القلب. إشهر صلاتك لكى لا يتردد
الآخر من رفع النخب.. وفى آخره الليل، حينما
تكون وحيدا تربط عينيك إلى السمين وإلى
اليسار بمسامير من صدأ فى السقف المظلم
الرمادى، وتلق قدميك بمسار واحد،
أظلم.. ببطء وقسوة.

المصيبة أنك تلتقى بهم وكأنهم أموات خرجوا
من قبورهم للتو، أو ربما قبل هنيهة، بعد موت
دام قروننا، ومازالوا هائمين يسكن رموسهم ذلك
الغبار العتيق، وتهرب قلوبهم ذكريات فقدت حتى
صداها.

أنت تلتقى بهم على مضض اسمه الذاكرة. ذلك
أن المضض يجتمع وإياهم فى وطن واحد يدهى
الوهم. هم يلتقون بك بعد أن نخرت ديدان القبر
كل الذكريات، وما تبقى من الطفولة، وبعثت
التفاصيل فى مهب الريح كلمات مقتضية عن
طفولة ما، عن وطن بلا ملامح:

هنا (الآن) ١٤

تضيق التفاصيل..

ليس ثمة سوى..

ليس سوى جوقة من الأشباح

تطير وتشى أسرابا فى فضاء الشارع الخالى.

حسنا،

سيترج عليك القول «مرحبا».

أولا: ستمسك قبضة يده الباردة،

ثانيا: تقبل شفاهه المتشققة (بحذر) لكى لا
تعلق بعض الأثرية الرطبة الرائحة فى شفتيك،

ثالثا: تداعب شعره الذى ما فتح ينمو حتى
التف كتلة بيضاء على الكتف والصدر والبطن

والقدم،

تحية

ت

قصائد من الجواهري

اللذان يمنحان العراق جنسيته وليس العكس؟
وقلعت «أدب ونقد» في ديوانها الصغير
«مختارات من شعر الجواهري»، كانت - وما زالت
- مرجعا للكثيرين ممن يريدون العودة إلى شعر
عميد العمودين (مايو ١٩٩٥).

واليوم، برحيل الجواهري في أوائل أغسطس
الماضي - متفيا في دمشق بعيدا عن عراقه - تؤكد
القول: الشعر عديد وكثير ومتنوع.

هذه مختارات صغيرة من «أبي فرات»، لعلنا
بها نستعيد بعضا من نفحات ابن النجف
الأشرف.

«أدب ونقد»

عاش محمد مهدي الجواهري قرنا من الشعر،
وعاش الشعر العربي مع الجواهري قرنا من
مسيرته الطويلة.

هو، إذن، عميد العمودين من شعراء القصيد
العربية التقليدية، لكنه أتقن عمله داخل هذا
«العמוד» وأبدع فيه حتى اتخذته النقاد -
التقليديون والمحدثون على السواء - قريئة على
أن الشكل القديم يستطيع استيعاب كل الرؤى
الحديثة وكل المواقف الحداثية.

حينما أصبح منذ عامين أن السلطات العراقية
سحبت منه - هو والبياتي - الجنسية العراقية،
قالت «أدب ونقد» إن الشاعرين الكبيرين هما

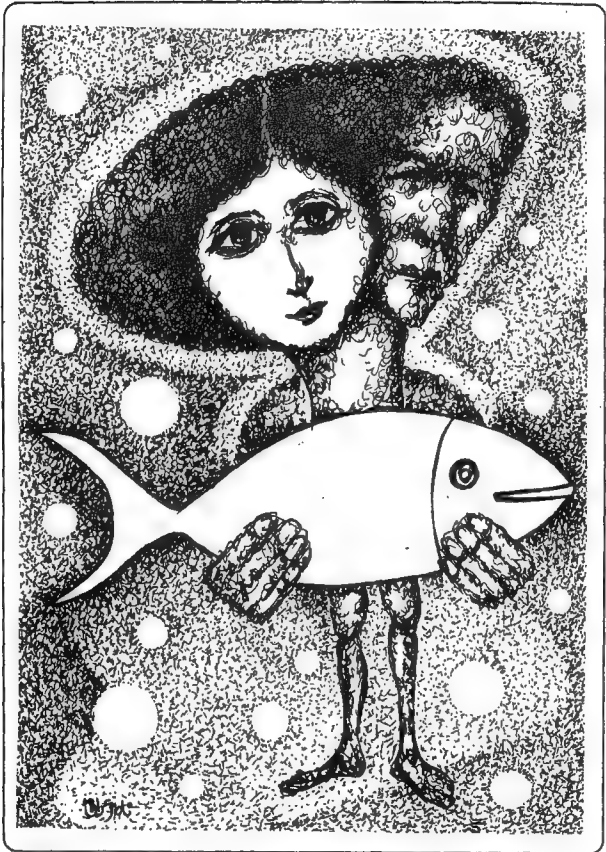
الشاعر

لا أريد النأي إنى
حامل فى الصدر بآيا
عازفا أنا قاتنا
بالأمانى والشكايا
البلايا أنطقته
سامح الله البلايا
حافظا كل الذى
مر عليه كالمرايا
سىء الحال ولكن
حسنت منه النوايا
حجز الهم على
أنفاسه إلا بقايا
أفلتت فى نبرات
شائعات فى البرايا
يرقص الفتيان إن
غنيت فيه والفتايا
هو وردى فى صبايحى
وصلاتى فى مسايا
معجز تهيبجه
كل الغنين سوايا
أدركت ظاهره
الناس وأدركت الخفايا

الدم يتكلم

قبل أن تهكى النيوخ المضاع
سب من جر هذه الأوضاع
سب من شاء أن تموت وأمثالك
هما وأن تروحوا ضياعا

سب من شاء أن تعيش قلول
حيث أهل البلاد تقضى جيعا
دوائى إن بين جنبي قلبا
يشتكى طول دهره أوجعا
ليت أنى من السوائم فى الأرض
شرود يرمى القتاد انتجاعا
لا ترى عيني الديار ولا تسمع
أذنى ما لا تطيق استماعا
بعد عشر مشيت بطاء ثقالا
مثملا عاكست رياح شراعا
عرفتنا الآلام لونا قلونا
وأرتنا المحات ساعا فساعا
اختبرنا، إنا أسانا اختيارا
اقتنعنا، إنا أسانا اقتناعا
وندمنا فهل نكفر عما
قد جنينا اجتراحا وابتداعا
لو سألنا تلك الدعاء لقاتل
وهى تغلى حماسة وأندفاعا
والليالي كلحاء لا نجم فيها
وقر الأيام سودا سراعاً
ليتكلم طرتم شعاعا جزاء
عن نفوس أطرقوها شعاعا
بالأمانى جلابة قدمتموها
للمنيات فالتجذبن انصباعا
وادعيتن مستقبلا لو رآته
هكذا لم نضع عليه صواعا
ألهذا هرقتمونى وأضحى
ألف عرض وألف ملك مشاعا
أفوحدى كنت الشجاعة فيهم
أو لا تملكون بعد شجاعا
كل هذا ولم تصونوا ريعا
سلت فيها ولم تهيبوا الدفعا
إن هذا المتاع بخسا ليأبى الله



إن هذى القوى لهن اجتماع
عن قريب يهدد الاجتماع
عصفت قوة الشعوب بأرسي
أسم الأرض فاقطنن اقتلاعا
أنه هذا الصراع يا دم بين الشعب
والظلم قد أطلت الصراع

أرح ركابك

أرح ركابك من أين ومن عثر
كفك جيلان محمولا على خطر
كفك موحش درب رحى تقطعه
كان مغبر ليل بلا سحر
ياسامر الجوى بى شوق يرمضنى
إلى اللذات إلى التجوى إلى السمر
وياملاعب أترابى بمنعطف
من الفرات إلى كوفان فالجزد
فالجمهر عن جانبيه خلق أشرعة
رفافة فى أعالي الجو كالطرد
إلى الخورنق باق فى مساحه
من ابن ماء السما ماجر من أزد
فى جنة الخلد طافت بى على الكبر
رؤيا شباب وأحلام من الصغر
أصطادهن بزعى وهى لى شرك
يصطادنى بالسنا واللفظ والحفر

خلى ركابك

خلى ركابك عالقاً بركابى
قصر الطريق يطيل فى أتعابى
سأضم فى قبرى لتؤنس وحشتى
وعش الشقاء ورجفة الأهداب
ما كنت أحسب أن طارقة النوى

أن تفصلوا عليه ذراعا
قل لمن سلت قانياً تحت رجله
وأقطعته القرى والضياعا
خبرونى بأن عيشة قومي
لا تساوى حللك اللماعا

مشت الناس للأمام ارتكاضا
ومشينا إلى الوراء ارجحاجا
فى سبيل الأفراد هوجاً ركابا
ذهب الشعب كله إقطاعا
طعنوا فى الصميم من يركن
الشعب إليه ونصبوا القطعا
شحنوهم من خائن وبلى
ومريب شحن القطار المتاعا
ثم صبوهم على الوطن المنكوب
سوطا يلتاع منه التباعا
خدمت عبقرية طالما احتيجت
لتلقى على الخطوب شعاعا
وانزوت فى بيوتها أدباء
حطمت خفية الهوان اليراعا
ملء دور العراق أفئدة حرى
تشكى من الأذى أنواعا
وجهود مسحق فى حين
رجت منها البلاد انتفاعا
فكان الأحرار طرا على هذى
النكاياء تجمعوا إجماعا

إنأرى أنفسا تحسن على الضميم
كيلي للشر بالصاح صاعا
واستمعنى بشاعر وأديب
وأزيعى عما ترين القناعا
هيجوا النار إنها أهون الشرين
وقعا ولا تهيجوا الطباعا

قصوى المطاف وغاية التطلاب
حتى ابتليت بيوسها ونعيمها
فإذا بها سبب من الأسباب
قسما بعينيك اللتين استودعا
سر الحياة وحيرة الألباب
نحن السبايا أربع فى غربة
أنا والهوى ويدى وكأس شرابى .
قد كنت أصعق فى حضورك دهشة
فتصورينى منك رهن غياب
أصغى لجرسك طائفا فى سمعى
وأشم عطرك عالقاً بشيائى
وأزير طبك ناطرى فى نقطة
مرح الخطى ثملا على الأهداب
وأجله عن أن يزور على الكرى
فيتيه من ظلماته فى غاب

ناجيت قبرك

فى ذمة الله ما ألقى وما أجد
أهله صخرة أم هذه كيد؟
قد يقتل الحزن من أحبابه بعلوا
عنه، فكيف بمن أحبابه فقدوا
تجرى على رسلها الدنيا ويتبعها
رأى بتعليل مجراها ومعتقد
مدى إلى يدا تمد إليك يد
لا بد فى العيش أو الموت نتحد
كنا كشقين والمى واحدا قدر
وأمر ثانيهما من أمره صد

وصرفت عيني

وصرفت عيني وهى جالقة

صرف الرضيع برغمه نظما
عن كل ما جرت الدماء به
مادق من شئ وما عظما
عن دورة الوجه التى انسحبت
وجمال هيكلها الذى انسجما
نطقت به شفتان زودتا
بألذ ما وعى الشفاء فما
جمع الشتات يمج مرشفه
عيق الربيع وينفخ الضرما
عن روعة التهدين خلتها
متروزين إذا هما التأما
عن كل ما فيها وأحسبها
خلت معانى لم تجد كلما
حتى لأخجل أن تمد يدي
لتجند القرطاس والقلم
عريتها فلما وما أثمرت
ووجدت لذة مشته أئما
وصرفت عيني أدرى أئما
من حيث رحت أضعف الأئما
كان الوجود أريد أئما
ويريدنى أن أوجد المدما

أقول مللتها وأعود

أقول مللتها وأعود شوقا
كانى ما عشقت ولا مللت
بلى وكأننى لم أئن منها
أماليد الغصون ولا أملت
ولا سالت باكوسها دهاقا
معطرة الحفاف ولا أسلت
ولم أعكف على مرضى جفون
ولم أبرأ بهن ولا اعتللت
مضت عشر وعامان استقلا

يا دجلة الخير يا أم البساتين
حييت سفحك طمأنا ألود به
لود الحمائم بين الماء والطين
يا دجلة الخير يا نبعا أفارقة
على الكراهة بين الحين والحين
إنى وردت عيون الماء صافية
نبعا قنبعا، فما كانت لتروىنى
وأنت يا قاربا تلوى الرياح به
لى النسائم أطراف الأفانين
وددت ذاك الشراع الرخص لو كفى
يحاك منه غداة البين يطوئنى
يا دجلة الخير قد هانت مطامحنا
حتى لأدنى طماح غير مضمون
أضمنين مقبلا لى سواسية
بين المشائش أو بين الرياحين
خلوا من الهم إلا هم خافقة
بين الجوارح أعنيها وتعنينى
تهزنى، أجارىها، فتدفعنى
كالريح تعجل فى دفع الطواحين
يادجلة الخير يا أطراف ساحرة
يا خمر خابية فى ظل عرجون
يا أم بغداد من طرف ومن غنج
مشى التيقن حتى فى الدهاقين
يا أم تلك التى من ألف ليلتها
للأن يعبق عطر فى التلاحين

حافظ إبراهيم

نعوا إلى الشعر حرا كان يرعاه
ومن يشق على الأحرار متعاه
أخنى الزمان على ناد «زها» زمتا
بمحافظ واكتسى بالخرن مغناه
واستلجج الكوكب الوضاء عن أفق

وما أستعفيتهن ولا استقلت
تقوگ ما يشاء خبيث طبع
بلوت طباعه حتى كللت
بأنى حوگ إن أعوزتنى
على الملات أعذار أحلت
وأنى ما طلعت على صباح
أسر بقرهم إلا أفلت
معاذ الله والخلق المصفى
وحرة طينة منها جبلت
ولكنى وجدت الود سوما
يراد بها تجار فاعتزلت
فمن ختل وما ختل
وعن جين خلت وما خلت
خبرت الناس والأيام حتى
يندأ كيلتان بما نخلت
تسرم هناتى لم أسائل
بهم «عر الهنات» ولا خفلت
ولم أخبط معاجتهم فحسبى
بها الشمرات منها قد سللت
ولم أسأل مفازلهم خيوطا
غنى عنهن بى فيما نسلت
بذاك خلقت ما سامت خفى
على العورات منه ولا اهتملت
ولا خردعت بالأمجاد يوما
ولم أهتف بهن ولا ابتهل
ولكن بالسجية وهى صفو
وبالنفس الرضية وهى صلت
وجدت الحسن يكمل بانتقاص
فلو قبض الكمال لما كملت

يا دجلة الخير

حييت سفحك عن بعد فحييتنى

عالي المنا يحمر الأبرار مرقاه

حوى التراب لسانا كله ملح

ما كل محترف للشعر يعطاه

للأريحية منشاء ومصدره

وللشجاة والإيناس حداه

جم البنائه، سهل القول، رُبَّه

وطالما أعوز المتطيق إبداه

عرائس من بنات الفكر حاملة

من حافظ أفرا حلوا كسيماه

وما الشعور خيال المرء ينظمه

لكنه قطعات من سجاياه

أخر الحماس رقيقا فى مقاطعه

تكاد تلمس نيران وأمواه

وذو القوافي لطافا فى تسلسلها

أولاه فائضة حسنا وأخراه

فإن يكن خضدت بالموت شوكته

أو نال وقع البلى منه فعراه

فما تزال مدى الأيام تؤنسنا

نظائر من قوافيه وأشياه

شعر تحس كأن النفس تعشقه

أو أنها اجتذبت بالسحر جراه

زانت مواقفه جندي كسيت

من الرزاة ما لم تكس لولاه

مضى بمصر فلم يعثر بها ورمى

محتل مصر فلم يخطئه مرماه

حسب الزمان وحسب الناس منقصة

أن طال من حافظ فى الشعر شكواه

ما للزمان ونفس ريع طائرهما

ألم تكن فى غنى عنها رزاياه

ضحية الموت هل تهوى معاودة

لعالم كت قبل من ضحاياه

يا ابن الكتانة والأيام جائرة

والدهر مقرمة بالحر بلواه

لقيت من نكد الدنيا ومحتنها

ما كنت لولا إياه فىك تكفاه

ما لذة العيش جهل العيش مبداه

والهم واسطه والموت عقباه

يا ابن الكتانة ماذا أنت مشتمل

عليه مما سطا موت فغطاه

ستون عاما أرتك الناس كنههم

والدهر جوهره والعمر مغراه

إننا فقدناه فقد العين مقتلها

أو فقد ساع إلى الهيجا ميناه

ما انفك ذكر الردى يجرى على قمه

وما أمر الردى، بل ما أحيلاه

ومن تبرح تكاليف الحياة به

ويلبس الروح فى موت تنناه

إنى تعشقت من قبل المصاب به

بيتا له جاء قبل الموت ينماه

ليسته ودموع العين فائضة

والنفس جياشة وأقلب أوامه

فن

ف

فن لوحات الفنان السوري «فهد شوشرة»:

رنين الزمن يداعب الرجال والنساء

ناصر عراق

مرة أخرى، بعد أن هجر القاعات التي تعرض البضاعة الفاسدة، تلك التي راجت في الآونة الأخيرة. عرض علينا فهد شوشرة - الذي كان ترتيبه الأول في كلية الفنون الجميلة بدمشق - مجموعة من اللوحات يمكن أن نقسمها إلى ثلاث حالات إبداعية مختلفة، هي: الحواري القديمة، الورود والبورتريهات (الوجوه).

الحواري وصدى الأيام
اكتسبت الحضارة الإسلامية في عصرها الزاهر سمعة طيبة في فنون العمارة على مستوى العالم كله، فلا عجب ولا غرابة أن نجد الحواري التاريخية متشابهة في القاهرة القديمة ودمشق العتيقة، حيث تنتصب المساجد والأسبلة والمنازل التي ترصعها المشربيات، وحيث بسطاء

لأن «هوجة» الشخصية والاستسهال وتجميع النفايات سادت في القاعات والمعارض بما يكفي، مما سبب الحركة التشكيلية المصرية، وجعلت الناس ينفضون عنها، يصبح من المحتم الاحتفاء بالفنانين الجادين، الذين يرون في الفن نشاطاً إبداعياً يستلزم الدأب والمثابرة وإتقان الصنعة، بالإضافة إلى ما يحظى به الفنان من تعظيم الموهبة، وانهمار الخيال، من أجل إنتاج أعمال فنية تلبي الاحتياجات الجمالية والروحية التي يحتاجها المجتمع.

والفنان السوري «فهد شوشرة» الذي قدم معرضه أخيراً في قلب القاهرة، يثبت لنا من خلال أعماله، أن مذاق الفن الجميل مازال يستهوي الناس، وأن التجارب الجادة المنعشة التي ترقق المشاعر، قادرة على جذب المشاهد



وجوه.. وجوه

لم يستطع فنان حتى الآن الانفلات من أسر الحياة.. حيث أعتِم حواف اللوحة بدرجات من البنى والأزكر والتي تمثل واجهات المنازل، بينما راح شعاع النور الطازج يتدفق في قلب اللوحة، إنه التعامل الكلاسيكي الشهير مع موسيقى الظل والنور، ولكن بروح تتحاذ إلى التلخيص الرشيق، فالرجل الذي يتوسط المشهد لا يلوح منه إلا هيئته العامة والقائمة التي تتقاطع بحكمة مع مساحة الظل السفلية. أما الأبواب والشبابيك والجدران، فقد فازت بضربات فرشاة طويلة وعرضية وبحركة خاطفة وسريعة، حيث تتجاوز وتتشابك ألوان «الأزكر» العتيقة مع ألوان الضوء المبهر.

إن فهدا نقذ هذا العمل بخليط من ألوان المياه «الأكوريل» مع مسحوق «حمى الجوز»، فجاءت اللوحة عامرة بالحياة، صدأحة برنين الزمن المنصرم.

الورد وألوانه

فازت الورد بتصويب محترم من اهتمام الرسامين على مر التاريخ، لما فيها من رقة بالغة وما تشعه في النفس من حيور ونشوة.

لقد اختار «فهد» أن يرسم وروده بألوان المياه «الأكوريل».. جسد المرأة وكنوزها الخفية والظاهرة، ذلك أن المرأة يسمرها وملامحها وليونة جسمها تعد مثيرا جماليا نموذجيا، لا يمكن لأي فنان إلا أن يستجيب له، ويسعى لتقديم صياغة خاصة لهذا الكائن الأسر.

الناس يسعون إلى الرزق في الغدو والرواح.

لم يجد الفنان السوري فهد بدا من الدوبان في فوضى الحوائى.. كما فعل إخوة له في الفن من قبل - ينتقى منها المشهد المناسب ويعيد صياغته بأسلوبه الخاص، ففي لوحة «حارة قديمة» - ٧٥٠سم - استطاع أن يصطاد مشهدا رتيبا ومكررا من حوارينا، لكنه أضاف عليه من حيويته وموهبته ما فجر فيه حرارة وما أدراك ما ألوان «الأكوريل».. إنها ألوان مشاكسة، مراوغة.. عنيدة.. تستوجب حرصا وحذرا شديدين عند التعامل معها، ويبدو أن فهدا عرف كيف يروض هياجها وانفلاتها، ففي لوحة «باقعة ورد» - ٢٥٠سم - جنح الفنان نحو تكثيف الأوراق في منتصف اللوحة، بينما نثر الورد في الأطراف، مما شاقم من الشعور بطزاجة المشهد.

قام الفنان في هذه اللوحة باحترام المنظور «البعد الثالث» وتبجيل «الفورم» - التجسيد، من خلال استخدامه الدرجات الظلية من الأزرق المسالم، هذا اللون صاحب السمعة الطيبة في تاريخ الفنون الجميلة، مع بقع من الأحمر المنمض الذي يجسد الزهور.

لقد تخفف «فهد» من ثقل التفاصيل الكثيرة والزوائد الرتيبة التي تزخر بها الورد، وسال نحو الإيجاز والاقتصاد، تساعده على ذلك ألوان شفافة، فجاءت لوحاته عن الورد، رفيعة التنفيذ، حافلة بالمودة والألفة.

حتى لا تستولى على عين المتلقى. فقط ضربات فاتحة وقبضة من الأخضر الهادئ تكفى لإعطائنا إحساس القماش وطيباته. بينما نهب الأزرق الفاتح مساحة الفراغ خلف المرأة. إنها دموة لمشاركة المرأة شرودها وحزنها.

لم يتخلف الرجل عن الوجود في معرض الفنان السوري، فها هو وجه شاب، ناضج، سارح البال، يتخذ هيئة مسالمة، منضبط الملامح، أبدعه الفنان بضربات صغيرة متشابهة ومتداخلة من لون اللحم البشري، حيث زهد في الملمس الهامس، ولجأ إلى خشونة تناسب وضعية الشاب واندفاعه، ووضعته الاجتماعية. لقد التزم فهد في هذا العمل بأصول الصنعة، من حيث تأكيد «الفورم»، لكنه عرف كيف يصطاد الحالة النفسية للفتى بتمكن ملحوظ، بحيث لا يمكن أن تنفلت من متابعة هذه النظرة الشاردة والتعاطف معها.

«فهد شوشرة» فنان سوري، عاشق لبسطاء الناس، في القاهرة، كما في دمشق، يمتلك من نعيم الموهبة حظاً وفيراً، يرى أن الفن يجب أن يتمتع العين ويفجر الأسئلة، وهذا ما حاول تحقيقه في معرضه الأخير. ونحن بهذه المحاولة راضون ومستمتعون.

استفاد «فهد شوشرة» من الذين سبقوه في هذا المضمار عند معالجته لجسد المرأة، من أول الملمس الحريري والجسد الطرى الذي أبدعه «زافايل» والذين معه في عصر النهضة، حتى النساء اللامعات «ليكار» و «صيرى راغب» في أواخر القرن العشرين.

ففي لوحة «امرأة عارية» التي نفذها الفنان باللون الزيت في مساحة ٧٠×٥٠سم، اقتنص الفنان زاوية غير مسبوقة إلا قليلاً عند رسم الموديل، وهي امرأة جالسة من الخلف، ورغم العري الواضح، إلا أنه يتعفف عن الابتذال، أو إثارة الشهوات، فمناطق الإثارة محجوبة من خلال حركة الأرجل، أما الشعر المنسدل الأسود في تموج واضح يمنح المرأة طقساً رومانسياً محبباً، خاصة أنه لجأ إلى ألوان تقترب من مناخ ساكني الفضاء في المخيلة.. حيث النعومة البالغة للملمس الجسد، مع تأكيد حميد لبؤر الضوء في علاقتها التاريخية مع مساحات العتمة.

لكن الفنان يقاظنا في لوحة أخرى بالانحياز نحو وجه المرأة الشارد ومن خلال لمسات سريعة وحادة، تتشكل الملامح، الشفافة الساكنة، والوجنة العائرة، والشعر الكتوم للخلف، في إشارة واضحة إلى انشغال البال، ولم يشغل «فهد» نفسه بتفاصيل الملابس

كنكة نحاسية معلقة على الحائط

هنى بونس

على رف خشبي متاكل .. وجدتك
يعلوك التراب اشتريتك .. ومسحت
عنك التراب وغلفتك بغلاف ناعم
ويلامع مثلك - الآن - وجهزتك كى
أرسلك إليه .. لكنه قرر ألا يكتب إلى ..
ألا يتواصل ..

مزقت غلافك .. ومسكتك من
مقبضك الخشبي .. كدت أطوحك من
النافذة .. تراجعت .. ما ذنبك .. لماذا
أؤذيك وأنت لم تقترفى أى خطأ كان ..
ذهبت بك إلى المطبخ وألقيتك مع بقية
الأدوات الأخرى .. شأنك شأنهم .. لكننى
لم استرح لرؤيتك مهمة هكذا ..
حملتك بين يدي .. وعدت بك إلى
حجرتى .. بحثت فى كل أرجاء الغرفة

فجأة .. وبدون أية مقدمات ،
وبدون ذكر أى أسباب مفهومة أو غير
مفهومة .. قرر أنه لن يرأسلى ثانية ..
التفت لا إرادياً صوب تلك الكنكة
النحاسية المعلقة على إحدى حوائط
غرفتى ..

تثبت عيني عليها .. كنكة قهوة
صغيرة من النحاس الأصفر .. بحثت
عنه طويلاً ..

سألت عنك نصف محلات الأدوات
المنزلية .. وكل مرة يأتون لى بكنكة
حديثه "ستانلى ستيل" .. لكننى أبحث
عنه أنت .. أنت المطلوبة .. وأخيراً
وجدتك ..

فى مكان صغير .. فى حارة ضيقة ..



المدون لديه .. عام مضى دون أن تثبت
دقائق حيواتي .. دون أن تحفظ تفاصيل
السنة التي انقضت من عمري .. هل
تحسب إذن .. لست أذكر منها الكثير ..
أكرهك .. نعم أكرهك .. أنا أكرهك .. لا
.. لا ينبغي أن أكره .. أو أن أحب .. لا
ينبغي أن أهتم .. أنا لا أهتم .. نعم
لست مهتمة .. أنا لست مهتمة ..
لازلت مهتمة ..

وها أنت هنا - مازلت تواجهيني
وأنت معلقة على العاظم ..

تستمعيني وتشهدين على .. هل
تجيبني .. لم يرك أبدأ .. ولكنه يعلم
أنى بحثت عنك طويلاً .. هل ترفعين
في السفر إليه .. هل تركيني الآن .. لا
أعتقد أنه يمكنني تحمل بعدك عني ..
لقد أصبحت لى .. لى أنا وحدى .. جزءاً
من العام المنقضى ومن الأعوام التالية.

من مكان يناسبك .. وضعتك في كل
الاماكن .. لم تستقرى .. وأخيراً علقتك
على الحائط المقابل لسريري ..

الحائط الذى يواجهنى كلما دخلت
فراشى أو نهضت منه .. أراك كل صباح
.. أراك كل مساء .. أراك أينما اتجه ..
أشعر بك تخطين إلى وتعاتبينني ..
ليس ذنبى .. أقولها أنا هذه المرة ..
هو الذى قرر ألا يرأسلى .. هكذا ..

وبدون أية أسباب .. هاجر الشيطان
الأسطورة من معبده الذى شيده هنا ..
بدخلنى .. إلى أقصى الشرق .. ليخلق
أساطير أخرى تتلام مع زمان ومكان
جديدين .. ومعابد أخرى ..

هل محت ذاكرته أساطيره التى
خلفها هنا ..

عام مضى وأنت معلقة هنا ..
قبالىتي .. تذكريننى نوما بهذا الذى
سلبنى ذاكرتى المكتوبة .. تاريخى

ها أنت قد أكملت حربك؟

إدمون شحادة

على صاحبك غامق وموزع
بين الكواسر والعمائم
هل أنت قد أكملت حربك
واسترحمت من النزال؟
حتى تعود إلى الغزال على خرائط
وهمهم؟
وعلى مسابح مائك البيضاء...
كم يختال تحت مخورك
التعناع والصبار و"البابونج"
الممتد من روض إلى روض
إلى قمم الجبال
فارسك الشقية
في شقوق محاور العينين

قمر بحجم الحلم
يستدعى ارتقاءك
يا حامل اللقب الملى
بكل اختتام العواصم
فأصنع دليلاً مرمرى العين
من زهو التسائم
وأحرص على درب الصعود
ولع التحصيل الذي أغراك في
السرداب
حين بدأت رحلتك المليئة
بالرقائق والوسائد والعزائم
أفرغة من لغة المرافئ والبحار
من بعدها ، تروي قصص حكاية
الجمال الملون .. فالضباب

الخريطة
أوقعت كل الخيالات المليئة
بالجفاف، بعجرفات ملامح
النحريث
والولد المدلل بالمجارف والدهاء
حدد مسارك واحرس الطوق
الذى زرعت يداك حزامه
وتعبت حين بلغت جفاف حلقك
واستكنت إلى الرياء
أترى حملت أصابعك الملاعب
مرة أو ألف ألف؟
ربما ضحك الموله
ربما أهداك من بعد اعتذارك فنوة
أو رقصة للانتشاء

هذى طواوير الشوارع ترتديك
وحول معصمك التفاف الملمصات
قمر بحجم مصيرك الآتى من
الفرديوس
للفرديوس، للوطن.. الوطن
هذا الذى بشرت فيه صفار أهلك
نسوة الأبطال رايات الشباب

فى البدء جابهت الرياح
وجابهت أثوابك السوداء
نار فظافة الأسطورة العمياء
هل أغلقت وجهك
واستكنت إلى المحال؟
أو ربما أكملت حريك
واسترحمت من النزال؟

وأبعثها إليك .. إلى مدارجك
الطوال
واحمل لها سقاً وما وسعت دفاتر
رحلة المليون والنخل الذى فى
ناظريك
وحكاية الفجرى ، فرسان المعابر
والمجوس
أفلا ترى أن النصال تكسرت فوق
النصال
قمر بحجم القبضة الصماء ينتظر
اقتدارك
أو يرتدى "جلبابه الحفار
كى يعطى مزيجاً من رطوبته
ومن طين الدماء
أو يفتح الأثداف
يضرب بالمخالب
فى ذراعه أو سوارك أو بكارة
شمسك

العدراء ، أن موج الضياء
يعطيك من رزم الخرائط
دون وهم للمساحة والعطاء
أو فى الجلوس على الموائد فى
المقاهى

والفنادق .. لا نهاية للحديث...
عن التمحور والتاكسد والشبق
أتراك حين نهضت أو حاولت
رسم صفاتك الحمراء والفضراء؟
أو سوغت للريح المدود علي
مضارب عشقك الممتد...
من وجه الصبية للسماء
ولشاطئ النيران .. للمنفى المعاد
جاءت نقاط الفحم فى رهن

بيان المثقفين المصريين: لا لمحاكم التفتيش

وقع عدد كبير من المثقفين المصريين بياناً موجهاً إلى ضمير الأمة، بمناسبة مسألة د. سيد القمني دينياً وقانونياً بخصوص كتاب جديد له . يدين البيان محاكم التفتيش العديدة وقمع الحرية الفكرية. وهنا نص البيان:

أدب ونقد - شهر أكتوبر - غزة

وإزاء هذا التصاعد الخطير يتوجه الموقعون أدناه إلى كافة المصريين أفراداً وجماعات وهيئات مؤكدين على ضرورة التضامن معاً، حفاظاً على حرية الإبداع والاجتهاد العلمي والفكري، والعمل على حماية المثقفين، ودعم المفكرين والمبدعين والعلماء .. كذلك يطالبون الجهاز التشريعي بالنهوض بمهامه الأساسية لتدعيم المواد الدستورية التي تكفل حرية الفكر والإبداع والتعبير والاعتقاد بنصوص قانونية واضحة تنفي عن أي جهة - باستثناء السلطة القضائية - حق الإبلاغ أو التحقيق أو المصادرة ضد النتاج الفنى والفكرى والعلمى. إن الحملة التي يقودها التيار الظلامى فى الحياة السياسية والفكرية المصرية المعاصرة والدعم الذى يتلقاه

المثقفون المصريون والهيئات المدافعة عن حرية الفكر والتعبير والإبداع، الموقعون على هذا النداء. وقد هالهم موقف مجمع البحوث الإسلامية إزاء كتاب الدكتور سيد القمني "رب الزمان" وتصريحات قيادات المجمع عقب ذلك يرون أن الهجمة الشرسة التى تتابعت حلقاتها خلال العقود الماضية ضد الفكر الحر والرأى المستنير والاجتهاد العلمى، قد وصلت إلى أقصى درجاتها حيث يبدو التحقيق مع القمني أقرب إلى محاكم تفتيش واضحة، الأمر الذى يهدد بالقضاء على ما تبقى فى حياتنا من عناصر الحرية والإبداع.



ننتبه الآن لواجبنا الكبير. فسوف يكون الأوان قد فات إلى الأبد.

الموقعون

من جهات داخلية وخارجية بأشكال مختلفة تشير إلى أننا نسير في طريق لا يهدد حياة فرد هنا أو هناك فحسب ، بل يحكم بالموت على مجمل انجازنا الحضارى الممتد والفاعل عبر التاريخ الإنسانى بأكمله ، وما لم

صلاح عيسى

الورق المفيد

كلام مثقفين

«ملفات السينما» التي يصدرها المركز القومي للسينما، تحت إشراف الأستاذ الدكتور مذكور ثابت، واحدة من سلاسل الكتب المحترمة، التي تلفت النظر بتميزها الشديد، كسلسلة متخصصة، تغطي نقصا واضحا في الإصدارات التي تتعلق بفن السينما، والتي ظلت لفترة طويلة، تتراوح بين طرفين متناقضين، تناقضا يدعو للضحك!

«على الطرف الآخر تقف كتب التسلية التي تستثمر شهرة وجماهيرية نجوم السينما، وتعايث فضول الجمهور للتلصص على حياتهم كوسيلة للربح السريع والوفير، فتقوم بإصدار سلاسل من كتب النجمة، ومطبوعات الفضيحة، التي لا فائدة منها إلا الهبوط بالنفث الفنى لجمهور السينما، وإعطاء المتزمتين والإرهابيين الذريعة للمطالبة بخلق الاستوديوهات ودور السينما، وشق السينمائيين، باعتبارهم جميعا من المحتلين الذين يروجون للفجور.. وهي ظاهرة تفتش في السنوات العشر الأخيرة على نحو يدعو للذهول.. من فحافة الذين يكتبون، والذين يقرأون!

«بينما تقف على الطرف الثاني الكتب الأكاديمية المتخصصة التي تصدر لطلاب المعاهد السينمائية وللمشتغلين بفن السينما يصعب، بل يذق فهمها على القارئ العام، أو المثقف غير المتخصص في السينما»

بين هذين الطرفين المتناقضين تصدر ملفات السينما، لتجمع بين التخصص العميق، وبين العرض الشوق، الذي يتعامل مع هذا الفن الجميل، بما يتواءم مع مكانته وتأثيره ويشد من قدرة القارئ العام والمثقف غير المتخصص على تذوق جمالياته، ويسهم في تأكيد قيمته كفن راق، يحتاج إلى متخصص، ومتدقق على المستوى نفسه من الرقى، وخلال أقل من عامين، صدر في هذه السلسلة الممتازة ستة كتب ضخمة، تتراد حقولا لم يسبق طرقها من قبل في دراسة الفيلم المصري، تجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، وما هو فنى متخصص وما هو قريب منه ومرتبطة به، فأرخت لصحافة ونشرات السينما في مصر، في أول محاولة لتدقيق المعلومات الشائعة عنها، وكشف فصول مجهولة، لا من تاريخ السينما فحسب، ولكن كذلك من تاريخ الصحافة، وفضلا عن دراستين مهمتين، عن أفلام الحركة في مصر، للمخرج السينمائي سمير سيف، وعن محتاج الفيلم في مصر للمونتير عادل منير، فقد اتجهت «ملفات السينما» في عدديها الأخيرين، إلى مجال جديد، هو «الموسوعات السينمائية»، فأصدرت الجزء الأول من كتاب «الراجلون في مائة سنة»، عن المخرجين السينمائيين الراحلين، الذي ألفه الكاتب المسرحي عبد الغنى داود، المشرف على الأرشيف القومي للفيلم، ضمن مشروع طموح لترجمة للراجلين من فناني السينما، وتبعته بكتاب آخر للمصور السينمائي «سعيد شيمى» عن التصوير السينمائي في مصر خلال السنوات المائة المنصرمة، يترجم لأعلامه، ويقدم قوائم بأعمالهم.

ويكشف الجهد الكبير المبذول في تأليف الكتابين، عن مدى النقص الفادح الذي يعانيه تاريخ السينما، وهما يسدان نقضا فادحا فيما بين أيدينا من معلومات، ويستنقدان هذا التاريخ من الإهمال والتبديد، وتشويه الذاكرة، الذي يكاد يصبح سمة، لهذا العصر السعيد!

«ملفات السينما» سلسلة تسد حاجة حقيقية، في زمن تنذر فيه المطبوعات التي تفعل ذلك، وتستثمر الورق قيما، يفقد، في زمن ينثر فيه الورق المفيدا

